~~40~~

H. h.
o $\frac{\text{I}^{\text{us}}}{2}$

F. H.
~~V. 98. b.~~

Deutschland.

Von
Anne Germaine,
Baronin
von Staël Holstein.

Aus dem
Französischen
übersetzt.

Zweiter Band.
Erste Abtheilung.

Reutlingen,
in der J. J. Mäcken'schen Buchhandlung.
1815.

Inhalt.

Erste Abtheilung.

Seite

Fünfzehntes Capitel. Dramatische Kunst. 1

Sechszehntes Capitel. Lessings Schauspiele. 15

Siebenzehntes Capitel. Die Räuber und Don Carlos, von Schiller. . . 23

Achtzehntes Capitel. Wallenstein und Maria Stuart. 38

Neunzehntes Capitel. Die Jungfrau von Orleans. Die Braut von Messina. 71

Zwanzigstes Capitel. Wilhelm Tell. . 91

Ein und zwanzigstes Capitel. Götz von Berlichingen und Egmont. . . 101

Zwei und zwanzigstes Capitel. Iphigenia in Tauris. Torquato Tasso. . . 119

Drei und zwanzigstes Capitel. Faust. 132

Zweite Abtheilung.

Vier und zwanzigstes Capitel. Die Weihe der Kraft. Attila. Die Schöne des Thales. Das Kreuz an der Ostsee. Der vier und zwanzigste Januar, von Werner. 169

Fünf und zwanzigstes Capitel. Einzelne Werke der deutschen und dänischen Bühne. 186

Seite

Sechs und zwanzigstes Capitel. Das Lustspiel. 200

Sieben und zwanzigstes Capitel. Von der Declamation. 215

Acht und zwanzigstes Capitel. Von den Romanen. 233

Neun und zwanzigstes Capitel. Von den deutschen Geschichtschreibern und von Johannes von Müller insbesondere. . 256

Dreißigstes Capitel. Herder. . . . 264

Ein und dreißigstes Capitel. Von den literärischen Reichthümern Deutschlands und von seinen berühmtesten Kunstrichtern, Aug. Wilh. und Friedrich Schlegel. 268

Zwei und dreißigstes Capitel. Von den schönen Künsten in Deutschland. . 282

Zweiter Theil. I. Abth.

Literatur und Kunst.

(Fortsetzung.)

Fünfzehntes Capitel.

Dramatische Kunst.

Das Theater übt eine große Herrschaft über die Menschen aus. Ein Trauerspiel, das die Seele erhebt, ein Lustspiel, das Sitten und Charactere schildert, wirkt auf das Gemüth des Volks fast eben so stark als eine wirkliche Begebenheit; aber um für die Bühne mit großem Erfolge schreiben zu können, muß man das Publikum studirt haben, für das man arbeitet, und die Motive aller Art kennen, auf welche es seine Meinung stützt. Die Menschenkenntniß ist dem dramatischen Schriftsteller eben so unentbehrlich als die Einbildungskraft; ohne die besondern Verhältnisse aus den Augen zu lassen, welche in die Zuschauer eingreifen, muß er sich zu Gefühlen von allgemeinem Interesse erheben. Ein Theaterstück ist die handelnd

aufgestellte Literatur: und das dazu erforderliche Genie nur deswegen so selten, weil es aus dem Auffassen der Umstände und der poetischen Begeisterung wunderbar zusammengesetzt seyn muß. Nichts wäre folglich ungereimter, als allen Nationen hier dasselbe System zur Bedingung machen zu wollen; wenn es darauf ankommt, die allgemeine Kunst dem Nationalgeschmack, die unsterbliche Kunst den Sitten der Zeit anzupassen, so sind wesentliche Nebenbestimmungen und Abweichungen unvermeidlich: daher die vielen verschiedenen Meinungen über das Wesen des dramatischen Talents; in allen übrigen Zweigen der Literatur herrscht weit mehr Uebereinstimmung im Geschmack.

Es läßt sich, dünkt mich, nicht leugnen, daß, unter allen Nationen, die Französische die meiste Gewandtheit in der Zusammenstellung der theatralischen Effecte besitze; ihr gebührt ebenfalls vor allen andern, der Vorzug der Würde in den Situationen und der Haltung im tragischen Stil. Aber, selbst wenn wir ihr diesen doppelten Vorzug einräumen, fühlen wir, daß minder vollkommen geordnete dramatische Werke tiefer erschüttern können; der Grundriß fremder Stücke ist nicht selten auffallender, kühner; spricht mächtiger, inniger zum Herzen, und tritt den Gefühlen näher, die uns oft persönlich ergriffen haben.

Den Franzosen macht alles leicht Langeweile, daher suchen sie in allem das langgesponnene zu vermeiden. Wenn der Deutsche das Schauspiel besucht, so geschieht es mehrentheils auf Kosten der Stunden, die er beim Spieltische würde durchgähnt haben. wo die Einförmigkeit der immer wiederkehrenden Glücksfälle bald ermüdet. Er ist froh, sich in seine Loge still hinsetzen zu können, und läßt dem Verfasser des Stücks gern

alle Zeit, die dieser braucht, die Ereignisse vorzubereiten, und die Charactere zu entwickeln: die französische Ungeduld würde solche Langsamkeit nicht gestatten.

Die deutschen Stücke gleichen gewöhnlich Gemälden alter Maler; die Physiognomien sind schön, ausdrucksvoll, in sich gekehrt; aber alle Figuren stehen auf demselben Grunde, bisweilen bunt durcheinander, bisweilen ruhig neben einander, wie auf den erhobenen Bildwerken der Alten, ohne für den Zuschauer in Gruppen vereinigt zu seyn. Die Franzosen sind, mit Recht, der Meinung, die Bühne, wie die Malerei, müsse den Gesetzen der Perspective unterworfen seyn. Besäßen die Deutschen in der dramatischen Kunst ein gewisses Geschick, sie würden es auch in allem übrigen haben; aber in keiner Gattung sind sie eines, selbst unschuldigen, Kunstgriffes fähig; ihr Verstand macht sich in gerader Linie Bahn; das absolut Schöne gehört in ihr Reich; aber die relativen Schönheiten, diejenigen, welche in der Kenntniß der Verhältnisse, in der Schnelligkeit der Mittel liegen, sind nicht immer im Bereich ihrer Geistesfähigkeit.

Es muß auffallen, daß unter diesen beiden Nationen es eben die Französische ist, welche im Ton der Tragödie den gehaltensten Ernst zur Hauptbedingung macht. Dieses erklärt sich aber grade durch die Lustigkeit der Franzosen; sie ist ihnen so natürlich, daß sie alles sorgfältig vermeiden, was im Trauerspiel dahin führen möchte: nicht so der unwandelbar ernste Deutsche; dieser beurtheilt ein Schauspiel immer nur im Ganzen, und wartet das Ende ab, um es zu loben oder zu tadeln. Die Eindrücke der Franzosen sind schneller; vergebens würde man sie vorher damit bekannt machen wollen, daß eine komische Scene eine tra-

gische Situation vorbereiten und heben soll; sie würden über die erste lachen, ohne die Wirkung der zweiten abzuwarten; jedes Einzelne muß für sie so interessant seyn, wie das Ganze; sie geben dem Vergnügen, das sie von den schönen Künsten erwarten, keinen Augenblick Credit.

Die Verschiedenheit der französischen und der deutschen Bühne läßt sich zwar durch die Verschiedenheit im Character beider Nationen erklären; aber an diese natürliche Eigenschaft schließen sich noch systematische Scheidewände, deren Grund wir aufsuchen müssen. Was ich schon oben von der classischen und romantischen Poesie gesagt habe, läßt sich auch auf die dramatische anwenden. Die aus der Fabel geschöpften Tragödien sind ganz anderer Natur, als die historischen; die mythischen Gegenstände waren so bekannt, von so allgemeinem Interesse, daß man sie nur angeben durfte, um die Einbildungskraft im Voraus in Anspruch zu nehmen. Das ausgezeichnet poetische in den griechischen Trauerspielen, die Dazwischenkunft der Götter, die Einwirkung des Fatums, macht ihren Gang weit leichter; das Detail der Motive, die Entwickelung der Charactere, die Verschiedenheit der Thatsachen ist weniger nothwendig, wo das Ereigniß sich durch eine übernatürliche Macht erklärt; ein Wunder kürzt alles ab. Eben deswegen ist auch die tragische Handlung bei den Griechen bewundernswürdig einfach; die darin vorkommenden Begebenheiten werden mehrentheils in der ersten Scene vorausgesehen, ja vorher verkündigt; eine griechische Tragödie ist eine religiöse Ceremonie. Das Schauspiel wurde den Göttern zu Ehren gegeben; Hymnen, vom Dialog und von Erzählungen unterbrochen, stellten die Götter bald

gnädig bald strafend, und das Schicksal beständig über das Leben der Menschen waltend auf.

Als aber diese Mythen auf die französische Bühne gebracht wurden, gaben unsre großen Dichter ihnen mehr Mannigfaltigkeit, vermehrten die Zwischenfälle, bereiteten die Ueberraschungen vor, schürzten den Knoten fester. Freilich mußte auf irgend eine Weise das religiöse Nationalinteresse ersetzt werden, welches die Griechen an ihre Stücke fesselte, und wir mit ihnen nicht theilen konnten. Hierin gingen wir aber zu weit; damit nicht zufrieden, die griechischen Stücke lebendiger zu machen, liehen wir den Personen des Alterthums unsre Sitten, unsre Gefühle, die neuere Politik, die neuere Liebeskunst. Eben deswegen können so viel Ausländer keinen Sinn für die Bewunderung haben, die wir unsern tragischen Meisterwerken zollen. Und in der That, sobald man sie in einer fremden Sprache wiederholen hört, sobald sie von der magischen Schönheit des Stils entblößt sind, muß man sich über die wenige Rührung, die sie hervorbringen, und über so manchen Uebelstand wundern, der in ihnen liegt; denn was sich weder mit den Sitten der laufenden Zeit, noch mit den Nationalsitten derer, die man darstellt, verträgt, gehört doch wohl zu den Uebelständen? oder ist nur das lächerlich, was den Franzosen nicht ähnlich ist?

Die Trauerspiele griechischen Ursprungs verlieren nichts dabei, daß man sie der Strenge der französischen Regeln unterwerfe; wollten wir aber in Frankreich, wie in England, ein historisches Theater haben; wollten wir an unsern Erinnerungen Interesse, in unsrer Religion Rührung finden, wie wäre es dann noch möglich, sich, einerseits, streng an die drei Einheiten zu binden, und andererseits,

dem Prunke anzuhängen, den man sich in unsern Tragödien zum Gesetze gemacht hat?

Die Frage der drei Einheiten ist so abgenutzt, daß man kaum noch ein Wort darüber verlieren darf; gleichwohl ist, von diesen drei Einheiten, nur die eine wesentlich; die der Handlung: die beiden andern sind ihr untergeordnet. Wenn aber die Wahrheit der Handlung unter der kindischen Nothwendigkeit leidet, sich an den Ort und an die Zeit von vierundzwanzig Stunden zu binden, so heißt, diese Nothwendigkeit auferlegen, nichts mehr und nichts weniger, als dem dramatischen Genie einen Zwang auflegen, demjenigen gleich, der den Dichter verdammen würde, alles in Acrostichen zu schreiben: ein Zwang, der in beiden Gattungen das Wesen der Kunst der Form aufopfert.

Von unsern großen tragischen Dichtern, ist Voltaire derjenige, der am öftersten moderne Gegenstände bearbeitet hat. Um den Zuschauer zu rühren, nahm er seinen Stoff aus der Geschichte des Christenthums und der Ritterzeit, und will man ehrlich seyn, so wird man zugeben müssen, daß bei den Vorstellungen von Alzire, Tancred, Zaïre mehr geweint wird, als bei allen griechischen und römischen Meisterstücken unsrer Bühne. Mit einem sehr untergeordneten Talent, ist es Dübelloy gleichwohl gelungen, auf der französischen Bühne französische Erinnerungen zu wecken, und obschon ihm die Kunst des Stils fehlt, findet man doch in seinen Trauerspielen ein Interesse, dem gleich, welches die Griechen empfinden mußten, wenn sie die großen Züge aus ihrer Geschichte dargestellt hatten. Welchen Vortheil könnte das Genie aus einer solchen Stimmung ziehen? Gleichwohl giebt es in den letzten Zeitaltern unsrer Geschichte, kaum eine einzige Begebenheit, deren Handlung an ei-

nem Tage, oder an einem Orte vor sich gehen könnte; die Verwickelung der bürgerlichen Ordnung der Dinge bringt weit mehr Verschiedenheit in die Ereignisse; eine zartere Religion flößt weit zartere Gefühle ein; Gemälde, die unsrer Zeit näher stehen, müssen weit mehr Wahrheit in der Sittenschilderung beobachten: dieses alles zusammengenommen zwingt uns, zu unsern dramatischen Arbeiten einen größern Maaßstab anzunehmen.

Wir finden in den neuesten Zeiten ein Beispiel, wie schwer es hält, in Gegenständen aus der neuern Geschichte der dramatischen Orthodoxie treu zu bleiben. Die Templer des Herrn Raynouard sind ohne Zweifel eines der lobenswürdigsten Werke, die seit lange erschienen: ist es aber dabei nicht immer befremdend und seltsam, daß der Verfasser sich in der Nothwendigkeit befand, den Orden der Templer binnen vierundzwanzig Stunden, anklagen, richten, verdammen und verbrennen lassen zu müssen? Die Revolutionstribunale wußten sich zu fördern: aber bei allem ihren schrecklich-guten Willen hätten sie doch mit keinem französischen Trauerspiele Schritt halten können. Es würde mir ein leichtes seyn, die Unschicklichkeiten zu zeigen, die aus der Beobachtung der Einheit der Zeit für die meisten unserer Tragödien aus der neuern Geschichte erwachsen sind; aber dies eine Beispiel, vorzugsweise ausgesucht, reicht hin, meinen Satz zu beweisen.

In Raynouards schönem Trauerspiel findet man übrigens eines der erhabensten Worte, welche je auf der Bühne erschallten. Im letzten Auftritte des Stücks wird erzählt: die Templer hätten auf dem Scheiterhaufen Psalmen gesungen: ein Bote vom Könige gesandt, sey herbeigeeilt, ihnen Gnade anzukündigen: aber

Es war zu spät: verstummt war der Gesang.

Mit dieser Wendung sagt uns der Dichter, daß die edlen Märtyrer schon in den Flammen umgekommen waren. In welcher heidnischen Tragödie ließe sich ein ähnliches Gefühl auf solche Weise ausdrücken? und warum sollten die Franzosen auf der Bühne alles, was mit ihnen, ihren Vorfahren, ihrem Glauben in so enger Verbindung, in so wahrhafter Harmonie steht, entbehren müssen?

Die Franzosen halten die Einheit des Orts und der Zeit für ein unerläßliches Bedingniß der theatralischen Täuschung: die übrigen Nationen setzen diese Täuschung in die Schilderung der Charactere, in die Wahrheit der Sprache, in die genaue Beobachtung der Sitten, der Zeit und des Landes, die sie darzustellen haben. Man muß sich vor allen Dingen über das, was man Täuschung in den Künsten nennt, einverstehen lernen; und da wir gefällig genug sind zu glauben, daß Schauspieler auf erhöheten Brettern, in einer Entfernung von einigen Ruthen, griechische Helden sind, die vor dreitausend Jahren lebten und starben, so ist wohl klar, daß man unter Täuschung sich nicht denken darf, was man sehe sey wirklich da; eine Tragödie kann nur durch die Rührung, die sie in uns hervorbringt, Wahrheit erlangen. Wenn nun als Folge der dargestellten Umstände, die Rührung durch die Veränderung des Orts, durch die Verlängerung der Zeiten gewinnt, so gewinnt ja auch die Täuschung an Stärke.

Man findet es unrecht, daß Voltaire's schönste Trauerspiele, Zaïre und Tancred, auf bloßen Mißverständnissen beruhen; wie ist es aber möglich, seine Zuflucht nicht zu Behelfen der Intrigue zu nehmen, wenn der zur Entwickelung gegebene Raum so beengt

ist? Der dramatische Künstler wird dadurch zum Tausendkünstler herabgewürdigt, und um sich mit den größten Ereignissen durch alle diese kleinen Zwangsgesetze durchzuwinden, bedarf es einer Taschenspieler-Gewandtheit, mit deren Hülfe allein man den Zuschauern die Gegenstände unter den Augen wegstiehlt.

Die historischen Stoffe fügen sich noch weniger als die reinen Dichtungen, in das Gesetz der drei Einheiten; die tragische Etikette, die auf unsrer Bühne so tyrannisch herrscht, widersetzt sich den Schönheiten, die sich in die Bearbeitung von Stücken aus der neuern Geschichte legen ließen.

Es giebt in den Rittersitten eine Einfalt der Sprache, eine Naivheit der Gefühle von unendlichem Reiz; aber weder dieser Reiz, noch das Pathetische, welches aus dem Contrast gewöhnlicher Lebens-Begebenheiten und starker Eindrücke entspringt, darf in unsern Tragödien Platz finden: hier muß alles, wie die tragische Muse, königlich seyn; und gleichwohl hängt das malerische Interesse des Mittelalters mit jenen bunten Scenen und Characteren zusammen, aus welchem unsre Troubadours in ihren Romanen so rührende Gemählde zusammengesetzt haben.

Der hohe Gang der Alexandriner steht noch mehr, als der Schlendrian des guten Geschmacks, jeder Veränderung im Wesen und in der Form der französischen Trauerspiele im Wege. In Alexandrinern läßt sich das Gemeine nicht auf die gemeine Weise sagen: trete ich ein oder ab, will ich schlafen oder aufwachen, so muß ich eine poetische Wendung suchen; und so geschah es, daß eine Menge Gefühle und Wirkungen aus unsern Trauerspielen verbannt wurden, nicht, weil die Regeln des Trauerspiels, sondern weil die Erfordernisse

des Versbaues sie ausschlossen. Racine ist der einzige französische Dichter, der im Auftritte Athalia's mit Joas, sich über diese Schranken hinweggesetzt, und der Sprache eines Kindes eine eben so edle als natürliche Einfalt gegeben hat; aber das einzelne bewundernswürdige Anstreben eines Genies ohne Gleichen reicht nicht zu, die vielen Schwierigkeiten der Kunst wegzuräumen, die nur zu oft den glücklichsten Dichtungen im Wege stehen.

In einer mit Grund allgemein bewunderten Vorrede zu seinem Trauerspiel Wallenstein, bemerkt Herr Benj. Constant, daß die Deutschen in ihren Stücken die Charactere die Franzosen hingegen die Leidenschaften schildern. Um Charactere zu zeichnen, muß man nothwendig von dem majestätischen Tone abweichen, der in der französischen Tragödie allein gehört werden darf; denn es ist unmöglich, die Fehler und Eigenschaften eines Mannes anders aufzustellen, als wenn man ihn selbst in verschiedenen Verhältnissen auftreten läßt; das Gemeine in der Natur fließt oft mit dem Erhabenen zusammen, hebt bisweilen sogar die Wirkung des Erhabenen heraus; und überdies erfordert die Entwickelung eines Characters einen etwas längeren Zeitraum; in vierundzwanzig Stunden läßt sich eigentlich nichts als eine Catastrophe erwarten. Man wird mir vielleicht einwenden, die Bühne sey mehr für die Catastrophen als für nüanzirte Gemählde geeignet; freilich gefällt eine durch lebhafte Leidenschaften erregte Bewegung dem größern Theile der Zuschauer mehr, als die Aufmerksamkeit, die das Studium des menschlichen Herzens erfordert. Hier kann bei der Mehrheit der dramatischen Systeme, der Nationalgeschmack allein entscheiden: so viel aber muß man zugeben, daß, wenn andre Nationen die dramatische Kunst unter

einen andern Gesichtspunkt fassen, als wir, es keinesweges eine Folge der Unwissenheit, der Barbarei, sondern das Resultat tiefer Beobachtungen ist, welche allerdings beherzigt zu werden verdienen.

Shakespear, den wir so gern einen Wilden schelten möchten, hat vielleicht einen zu philosophischen Geist, einen zu spitzfindigen Scharfsinn in die Ansicht der Bühne gebracht; er beurtheilt die Charactere mit der Unpartheilichkeit einer höhern Intelligenz, stellt sie bisweilen mit einer fast machiavellischen Ironie auf; in seinen Zusammensetzungen liegt eine solche Tiefe, daß durch das schnelle Treiben der theatralischen Handlung ein großer Theil der in ihnen enthaltenen Ideen verloren gehen muß. In dieser Hinsicht, ist es besser seine Stücke zu lesen, als sie aufführen zu sehen. Bei seiner Ueberfülle an Witz, läßt Shakespear nicht selten das Feuer der Handlung erkalten. Die Franzosen verstehen sich besser darauf, die Personen, wie die Decorationen, mit großen Pinselstrichen zu malen, die aus der Ferne Wirken. — Was? wird man sagen, wie könnte man Shakespear Schuld geben, er male zu fein, er, der sich so schauderhafte Situationen erlaubt hat? Aber Shakespear vereinigt oft in sich entgegengesetzte Eigenschaften und selbst entgegengesetzte Fehler, steht bald diesseits, bald jenseits der Gränzlinie der Kunst, kennt aber das menschliche Herz noch mehr als die Bühne.

In den Dramen, den komischen Opern, den Lustspielen, entwickeln die Franzosen einen Scharfsinn, eine Grazie, die sich, in diesem Grade, nur in ihnen findet; von einem Ende Europa's bis zum andern, werden diese Stücke allgemein übersetzt und gespielt: nicht so, ihre Tragödien. Die strengen Regeln, denen man sie unterwirft, zeichnen

ihnen mehr oder weniger einen so engen Kreis vor, daß sie der Vollkommenheit des Stils schlechterdings bedürfen, um bewundert werden zu können. Wollte man in Frankreich, in einem Trauerspiele, irgend eine Neuerung wagen, so würde es gleich von allen Seiten heißen: es ist keine Tragödie, es ist ein Melodram. Wäre es aber nicht der Mühe werth, zu untersuchen, weswegen die Melodramen so vielen Leuten gefallen? In England finden alle Classen Vergnügen an Shakespears Stücken. Unsre schönsten Tragödien hingegen haben kein Interesse für den gemeinen Mann; unter dem Vorwande eines zu reinen Geschmacks, einer zu zarten Empfindung, um sich gewissen Erschütterungen hingeben zu können, theilt man bei uns die Kunst in zwei Theile; die schlechten Stücke enthalten rührende Situationen, in nachläßigen Reimen vorgetragen; die schönen Stücke liefern in bewundernswürdigen Versen, würdevolle, aber eben deswegen oft kalte, steife Situationen. Wir besitzen nur eine überaus kleine Anzahl von Tragödien, welche die Einbildungskraft aller Menschen, aus allen Classen, zugleich erschütterten.

Die Bemerkungen, die ich mir hier erlaube, haben keineswegs zur Absicht, gegen unsre großen Meister den geringsten Tadel zu äußern. Mögen immerhin in den Stücken der Ausländer einzelne Auftritte lebhaftere Wirkungen hervorbringen; dennoch läßt sich mit dem bedeutsam auftretenden, in einander greifenden Ganzen unsrer dramatischen Meisterwerke nichts in Vergleichung bringen; die Frage ist bloß, ob, wenn man sich, wie bisher geschah, auf ihre Nachahmung beschränkt, jemals neue Meisterstück hervorgehen werden? Im Leben darf nichts stillständig seyn; die Kunst wird zu Stein, sobald sie nicht in Bewegung bleibt. Eine

zwanzigjährige Revolution hat der Einbildungskraft andre Bedürfnisse mitgetheilt, als die sie zur Zeit Crebillons und seiner Romanenschilderungen der Liebe und der Gesellschaft kannte. Die griechischen Stoffe sind erschöpft; einem einzigen Dichter, Lemercier, ist es gelungen, in einem antiken Felde neue Lorbeern einzuernten, und den Agamemnon zu schreiben; aber des Jahrhunderts natürliche Tentenz ist das historische Trauerspiel.

In den Begebenheiten, welche Nationen interessiren, ist alles Trauerspiel; und das unermeßliche Drama, welches seit sechstausend Jahren vom Menschengeschlecht aufgeführt wird, würde dem Theater unzählig reichhaltige Stoffe liefern, sobald der dramatischen Kunst mehr Freiheit verstattet wäre. Die Regeln sind der bloße Wegweiser des Genies; sie sagen ihm bloß: hier sind Corneille, Racine, Voltaire durchgekommen. Wozu aber, wenn man nur das Ziel erreicht, über die Wege klügeln und meistern? und ist dieses Ziel nicht die Rührung des Gemüths durch Veredlung?

Die Neugier ist eines der großen Triebräder der Bühne; gleichwohl bleibt das Interesse, das die Tiefe des Affects hervorbringt, das einzig unerschöpfliche. Man gewinnt Sinn für die Poesie, die den Menschen dem Menschen offenbart; man sieht mit Theilnahme, wie das Geschöpf nach unserm Bilde gegen das Leiden ankämpft, unterliegt, den Sieg davon trägt, unter der Gewalt des Schicksals dahinsinkt und wieder emporsteigt. In einigen unserer Trauerspiele stößt man auf eben so gewaltsame Lagen als in englischen oder deutschen; nur sind diese Lagen nicht in ihrer ganzen Stärke dargestellt; oft hat man mit Bedacht, aus Affectation, die Wirkung einer Situation gemildert oder besser zu sagen, vermischt. Höchst selten tritt man

aus einer conventionellen Natur heraus, die das Recht zu haben glaubt, die Sitten der Alten, wie die Sitten der Neuern, mit denselben Farben auszumalen, das Verbrechen wie die Tugend, den Mord wie die Galanterie zu behandeln. Diese Natur ist schön und mit Auswahl geschmückt; wird aber am Ende zur Last; und das Bedürfniß, sich in tiefere Geheimnisse zu stürzen, muß das Genie unwiderstehlich ergreifen.

Es wäre daher sehr zu wünschen, man könnte den Umkreis durchbrechen, den Abschnitt und Reim um die Kunst gezogen haben; es wird nöthig, mehr Freiheit zu gestatten, mehr Kenntniß der Geschichte zu fordern; denn wollte man sich fortdauernd und ausschließlich an immer matter werdende Nachbildungen einiger Meisterwerke halten, so würde man zuletzt nur Heldenschaupuppen auf der Bühne sehen, die der Pflicht die Liebe aufopfern, der Sclaverei den Tod vorziehen, in ihren Handlungen, wie in ihren Reden, von der Antithesenwuth ergriffen werden, aber mit dem wundernswürdigen Geschöpfe, das man den M e n s c h e n nennt, eben so wenig gemein haben, als sie mit dem furchtbaren Schicksal, das dieses Wesen abwechselnd mit sich fortreißt und verfolgt, in Verbindung stehen.

Die Fehler der deutschen Schaubühne sind leicht bemerkbar; denn in den Künsten wie in der Gesellschaft, fällt alles, was mit dem Mangel an Weltgebrauch im Zusammenhange steht, selbst oberflächlichen Gemüthern in die Augen; da es im Gegentheil nothwendig ist, um die Schönheiten zu fühlen, die aus der Seele entspringen, bei der Abschätzung der Werke, die uns vorgelegt werden, mit einer Art von Gutmüthigkeit zu Werke zu gehen, die mit einer höhern Uebersicht vollkommen ver-

einbar ist. Das Spotturtheil ist nicht selten ein gemeines Gefühl, das sich die Stirn der Unverschämtheit giebt. Die Fähigkeit hinter allen Falten und Geschmacksfehlern in der Literatur, wie hinter allen Absprüngen im Leben, die wahre Größe eines Kunstwerks und eines Menschen herauszufinden; — diese Fähigkeit ist die einzige, die dem kritischen Richter Ehre macht.

Indem ich hier ein Theater bekannter mache, dessen Grundsätze von den unsrigen so gar abweichen, bin ich fern, behaupten zu wollen, diese Grundsätze seyen die bessern, und noch weniger, man müsse sie in Frankreich befolgen; nur so viel ist ausgemacht: fremde Combinationen können zu neuen Ideen Anlaß geben; und wenn man sieht, von welcher Dürre unsre Literatur bedroht wird, ist der Wunsch ziemlich natürlich, daß es unsern Literatoren gefallen möge, die Gränzen ihrer Laufbahn etwas weiter abzustecken, und auch ihrerseits in dem Gebiete der Einbildungskraft Eroberungen zu machen. Sollte es den Franzosen schwer dünken, einem Rathe, wie diesem, Gehör zu geben?

Sechszehntes Capitel.

Lessings Schauspiele.

Vor Lessings Zeiten hatten die Deutschen keine Schaubühne; sie begnügten sich mit Uebersetzungen oder mit Nachahmungen fremder Stücke. Das Theater fühlt mehr als alle übrigen Zweige der Literatur, das Bedürfniß einer Hauptstadt, welche die Hülfsquellen des Reichthums und der

Künste vereinige: und in Deutschland ist alles noch vereinzelt. In der einen Stadt giebt es Schauspieler, in der andern dramatische Schriftsteller, in einer dritten das Publikum; aber nirgends ein gemeinschaftlicher Vereinigungspunkt. Lessing machte von der natürlichen Thätigkeit seines Characters Gebrauch, um seine Landsleute mit einem Nationaltheater zu beschenken, und schrieb eine Zeitschrift unter dem Titel Dramaturgie, in der er die aus dem französischen übersetzten Stücke, welche vorzüglich in Deutschland aufgeführt wurden, kritisch beleuchtet: die Richtigkeit seiner Recensionen beweiset, daß er noch mehr Philosoph als Theaterkenner war.

Lessing dachte überhaupt, wie Diderot, über die dramatische Kunst. Er war der Meinung, die strenge Regelmäßigkeit der französischen Tragödie sey ein großes Hinderniß zur Behandlung einfacher rührender Gegenstände; und um die Lücke auszufüllen, bliebe nichts übrig, als das Drama. Mit dem Unterschiede, daß Diderot, in seinen Stücken, die Ziererei der Natürlichkeit an die Stelle des Regelzwangs der Herkömmlichkeit setzte, und daß Lessings Talent wirklich einfach und natürlich ist. Er ist der erste, der den Deutschen den ehrenvollen Antrieb gab, mit eigenem Genie für das Theater zu schreiben. Die Originalität seines Gemüths zeigt sich in seinen Stücken; diese Stücke sind gleichwohl eben den Grundsätzen unterworfen, als die unsrigen; ihre Form hat nichts besonders, und obschon er sich über die Einheit des Orts und der Zeit wegsetzte, so hat er sich doch nie, wie Göthe und Schiller, zur Geburt eines neuen Systems erhoben. Minna von Barnhelm, Emilia Galotti und Nathan der Weise verdienen, vor allen Dramen Lessings, eine nähere Auseinandersetzung.

Ein edelmüthiger, verabschiedeter Stabsofficier, der im Kriege mehrere Wunden erhielt, wird zuletzt durch einen ungerechten Prozeß an seiner Ehre gekränkt, und will von seiner Geliebten abstehen, um sie nicht in sein Unglück zu ziehen. Dieses ist der ganze Inhalt des Stücks, Minna von Barnhelm. Mit so einfachen Mitteln hat Lessing ein großes Interesse zu erwecken gewußt; der Dialog ist voller Geist und Reiz, der Stil überaus rein, und alle Charaktere so entwickelt und klar, daß jede Schattirung ihrer Gefühle den Zuschauer so lebhaft anspricht, als das anvertraute Geheimniß eines Freundes. Die Rolle eines alten Wachtmeisters, der seinem unterdrückten Major mit Leib und Seele ergeben ist, enthält eine angenehme Mischung von Lustigkeit und Empfindsamkeit; eine Gattung, die auf allen Bühnen Glück macht, denn die Lustigkeit gefällt mehr, wenn man sie für keine Folge der Fühllosigkeit hält, und die Empfindsamkeit scheint natürlicher, wenn sie nur von Zeit zu Zeit aufblickt. In seinem Stücke hat Lessing auch die Person eines französischen Glücksritters angebracht; sie ist durchaus verfehlt; es bedarf einer überaus leichten Hand, um das aufzufinden, was in den Franzosen zur Lächerlichkeit gemacht werden kann; die meisten Ausländer haben sie plump und mit groben Zügen dargestellt, die weder eine zarte, noch eine treffende Aehnlichkeit mit ihnen haben.

Emilia Galotti ist die römische Virginia, einer neuen ähnlichen Begebenheit angepaßt; nur sind die Gefühle für den Rahmen des Gemäldes zu stark; die Handlung ist an sich zu kraftvoll, um sie auf einen unbekannten Namen übertragen zu können. Lessing wollte sonder Zweifel seine republikanische üble Laune gegen die Classe der Höflinge

auslassen; er malt con amore und mit stark aufgetragenen Farben einen von ihnen, der seinem Herrn ein unschuldiges Mädchen verführen hilft; aber sein Marinelli ist beinahe zu schlecht und zu verworfen, um Wahrscheinlichkeit zu haben; seine Niederträchtigkeit ist nicht originell genug; man sieht, daß Lessing ihn in feindseliger Absicht also darstellte, und nichts ist für die Schönheit einer Dichtung nachtheiliger, als irgend eine fremde Absicht, die diese Schönheit selbst nicht zum Gegenstand hat. Der Charakter des Prinzen wird vom Verfasser mit größerer Feinheit durchgeführt; in seinem ganzen Betragen blicken die heftigen Leidenschaften und der Leichtsinn des Gemüths durch, die, in einem Großen vereint, so gefährlich, so verderblich werden können. Ein alter Rath legt dem Prinzen Papiere zur Unterschrift vor; es befindet sich ein Todesurtheil darunter; in seiner Ungeduld, die geliebte Emilia nicht zu verfehlen, ist der Prinz im Begriff zu unterschreiben, ohne gelesen zu haben; jetzt findet der alte Rath einen Vorwand, ihm das Papier vorzuenthalten, und schaudert bei dem Gedanken an den unüberlegten Mißbrauch einer solchen Macht. Die Rolle der Gräfin Orsina, die der Prinz vorher liebte, und um Emilien verließ, ist mit dem größten Talent bearbeitet. In der Orsina ist ein Gemisch von Leichtsinn und Heftigkeit, ein Charakter, wie man ihn leicht bei einer Italienerin, die an einem Hofe lebt, finden kann; man entdeckt zugleich in ihr, was die große Welt aus ihr gemacht hat, und was die große Welt in ihr nicht ersticken können; die Natur des Süden mit der ganzen Künstlichkeit des Hoflebens verbunden, Stolz mit dem Laster, Eitelkeit mit Empfindelei; ein seltsames Gemisch! Bei den Gesetzen, die uns der Vers und die feststehende

Formen auflegen, kann ein solches Gemälde nicht Statt finden, aber darum ist es nicht minder tragisch.

Der Auftritt, in welchem die Gräfin Orsina Emiliens Vater aufreizt, den Fürsten zu morden, um seine Tochter der Schande, die auf sie wartet, zu entreißen, ist außerordentlich schön. Das Laster giebt der Tugend die Waffen in die Hand; man hört die Leidenschaft alles sagen, was die strengste Moral sagen könnte, um die gekränkte Ehre eines alten Vaters zu entflammen; man sieht das menschliche Herz in einer neuen Lage aufgedeckt; und eben in solchen Schöpfungen zeigt sich das wahre dramatische Genie. Der Vater empfängt den Dolch von der Gräfin; und, da er den Prinzen nicht durchbohren kann, ersticht er die Tochter. Ohne es selbst zu wissen, ist die Orsina die Urheberin des Mordes: sie hat ihre vorübergehende Wuth in ein tiefes Gemüth eingegraben; den unsinnigen Klagen ihrer strafbaren Liebe floß das unschuldige Blut.

Man stößt in den Hauptrollen der Stücke Lessings auf gewisse Familienzüge, woraus man den Schluß ziehen möchte, er selbst habe sich in diesen Rollen aufstellen wollen: der Major Tellheim in Minna, Odoardo in Emilia, der Templer in Nathan treten alle drei mit einer stolzen Empfindlichkeit auf, in welcher ein Anstrich von Menschenhaß liegt.

Nathan der Weise ist Lessings Meisterstück. Es ist unmöglich, die religiöse Toleranz mit mehr Natur und Würde handelnd darzustellen und auf die Bühne zu bringen. Ein Muselmann, ein Tempelherr und ein Jude sind die Hauptpersonen des Drama, dessen erster Gedanke aus der Erzählung des Boccaz von den drei Ringen entnommen ist: die ganze Anordnung gehört Lessing. Der Mu-

selmann ist der Sultan Saladin, den die Geschichte so groß schildert; der junge Tempelherr trägt im Herzen die ganze Strenge seines Ordens; der Jude ist ein Greis, der im Handel reich geworden, aber durch Aufklärung und Wohlthun sich ein edles Wesen zu eigen gemacht hat. Ihm ist alles, was im verschiedenen Glauben der Menschen aufrichtig ist, wahr; im Herzen jedes Tugendhaften sieht er das Bild der Gottheit. Dieser Charakter ist von bewundernswürdiger Einfalt. Man erstaunt über die Rührung, die er hervorbringt, obschon er weder von lebhaften Leidenschaften, noch von hinreissenden Umständen fortgezogen wird. Nur da man dem weisen Nathan ein Mädchen entreißen will, dem er Vater geworden, die er seit ihrer Kindheit mit Sorgfalt gepflegt, übermannt ihn der Schmerz, sich von ihr zu trennen; und, von dem Gefühl der Ungerechtigkeit überwältigt, erzählt er, wie er zum Besitze des Mädchens gekommen ist.

In einer Nacht erschlugen die Christen alle Juden in Gaza; unter ihnen befand sich Nathans Frau mit sieben hoffnungsvollen Söhnen. Drei Tage und Nächte hatte Nathan in Staub und Asche vor Gott gelegen, und der Christenheit den unversöhnlichsten Haß zugeschworen; doch nun kam die Vernunft allmählig wieder. Er rief aus: „Doch ist Gott! Doch war auch Gottes Rathschluß das!“ — Indem kam ein Klosterbruder, überreichte ihm ein christliches Waisenkind, bat ihn, sich desselben anzunehmen. Nathan nahms und schluchzte: „Gott! auf sieben doch nun schon eines wieder!“ Nathans Rührung bei dieser Erzählung ist desto rührender, da er sich ihrer zu erwehren strebt, und, als Greis, sich schämt, was in ihm vorgeht, hervorblicken zu lassen. Seine erhabene

Geduld ermüdet nicht; und ob man schon seinem Glauben und seinem Stolze zugleich tiefe Wunden schlägt; ob man es ihm schon zum Verbrechen macht, seine Recha in der jüdischen Religion erzogen zu haben: so hat doch seine Rechtfertigung keinen andern Zweck, als ihm das Recht zu verschaffen, diesem angenommenen Kinde fernerhin Gutes zu thun.

Das Stück Nathan der Weise ist durch die Charakterschilderungen anziehender als durch die Handlung. Der Tempelherr zeigt im Charakter Rauhigkeit, aus Furcht, zu viel Empfindung zu verrathen. Die orientalische Verschwendung Saladins steht mit der edeln Sparsamkeit Nathans im Widerspiel. Als jenen sein Schatzmeister, ein alter strenger Derwisch, warnt, sein Schatz sey leer, giebt Saladin zur Antwort: „Nun schlägst du meine Freudigkeit auf einmal nieder. Mir, für mich, fehlt nichts: Ein Kleid, Ein Schwert, Ein Pferd und Einen Gott! was brauch' ich mehr. — Aber dem Schatze fehlt's, und, in ihm, uns allen." — Nathan ist ein Menschenfreund; aber der Name Jude, den er in der Welt führt, und der einen so ungünstigen Anstrich über ihn verbreitet, läßt selbst, indem er den Menschen wohlthut, eine Art von Verachtung gegen die menschliche Natur durchblicken. Jeder Auftritt entwickelt mit Feinheit und Witz neue Schönheiten in diesen verschiedenen Charakteren; nur greifen sie nicht tief und lebhaft genug in einander, um das Ganze zu Einem großen rührenden Gemälde zu machen.

Ganz zuletzt entdeckt sich's, daß der Tempelherr und Nathans an Kindesstatt angenommene Tochter, Bruder und Schwester, und Saladins Bruderkinder sind. Die Absicht des Verfassers war ohnstreitig, in seiner dramatischen Familie das

Beispiel einer ausgebreiteten Religionsverwandtschaft zu geben. Dieser philosophische Zweck, auf welchen das ganze Stück hindeutet, schwächt allerdings das theatralische Interesse. Ein Drama, dessen Augenmerk war, eine allgemeine Idee zu entwickeln, muß nothwendig, so schön und erhaben diese Idee an sich seyn mag, kalt seyn, und verirrt sich in das Gebiet der Fabel. Es stellt seine Personen nicht um ihrer selbst willen auf, sondern bloß der Belehrung, der Aufklärung wegen. Freilich giebt es keine Dichtung, nicht einmal einen wirklichen Vorfall, aus welchem sich nicht eine Idee abziehen ließe; nur muß die Begebenheit der Sittenlehre, nicht die Sittenlehre der Begebenheit zum Grunde dienen. In den schönen Künsten gebührt der Einbildungskraft der Vortritt.

Seit Lessing ist Deutschland mit Dramen überschwemmt worden; jetzt fängt man an, ihrer müde zu werden. Das Zwittergeschöpf, Drama genannt, verdankt sein Daseyn der großen Schwierigkeit, schulgerechte Tragödien zu schreiben; es ist bei uns eine Art von Schleichwaare, die in das Gebiet der Kunst eingeschwärzt wird; wo aber, wie in Deutschland, volle dichterische Handelsfreiheit verstattet ist, bedarf es nicht des Behelfes der Dramen, um einfache, natürliche Vorfälle auf die Bühne zu bringen. Dem Drama bliebe folglich nur der Vortheil, wie der Roman, wirkliche Lebensumstände, wirkliche Sitten der heutigen Welt zu malen; und auch hier, wo man unbekannte, erdichtete Namen auf der Bühne nennen hört, geht einer der größten Genüsse verloren, den die Tragödie geben kann, nemlich die Rückerinnerung an die Weltgeschichte. Man bildet sich ein, im Drama mehr Interesse zu finden, weil es uns vor Augen stellt, was wir täglich vor Augen haben; aber,

in der Kunst, ist eine Nachahmung der uns zu nahe liegenden Wirklichkeit ohne Reiz. Das Drama verhält sich zur Tragödie wie die Wachsfiguren zu den Statuen; zu viel Wahrheit, zu wenig Ideal; zu viel, um für Kunst, und bei weitem zu wenig, um für Natur zu gelten.

Lessing kann nicht in die erste Reihe der dramatischen Dichter gestellt werden; sein Geist hat sich mit zu vielen und verschiedenartigen Gegenständen beschäftiget, um in einem einzelnen Fach ein hervorstechendes Talent entwickeln zu können. Der Geist ist überall, ist universell; aber die natürliche Fähigkeit zu einer der schönen Künste ist nothwendig auf ein Fach beschränkt. Lessing war, vor allem, ein starker Logiker; Logik ist ein Hinderniß zur dramatischen Beredtsamkeit; denn die Empfindung verschmäht die Uebergänge, die Abstufungen, die Motive; sie ist eine beständige unwillkürliche Begeisterung, die sich keine Rechenschaft über sich ablegen kann. Lessing war nichts weniger als ein trockener Philosoph, hatte aber in seinem Charakter mehr Lebhaftigkeit als Tiefgefühl; das dramatische Genie ist abspringender, finsterer, einfallender, als es ein Mann seyn konnte, der den größten Theil seines Lebens der Betrachtung und dem Nachforschen gewidmet hatte.

Siebenzehntes Capitel.

Die Räuber und Don Carlos, von Schiller.

In seiner ersten Jugend schlug in Schiller eine Talentader, waltete in ihm ein Gedanken-

rausch, die ihn irre leiteten. Die Verschwörung des Fiesko, Cabale und Liebe, die Räuber (letzteres ist auch auf die französische Bühne gebracht worden), sind Werke, die vor dem Richterstuhl der Kunst, wie vor dem der Moral, verwerflich seyn dürften. Aber seit dem fünfundzwanzigsten Jahre war alles, was aus Schillers Feder floß, lauter und streng. Die Erziehung durch das Leben verschlechtert die leichtsinnigen Gemüther, und vervollkommnet die Denker.

Die Räuber sind ins Französische übersetzt, aber mit seltsamen Veränderungen; denn erstlich, hat man auf die Zeit keine Rücksicht genommen, und somit ist alles historische Interesse verschwunden. Das Stück spielt im fünfzehnten Jahrhundert, in dem Zeitpunkt, wo im deutschen Reiche das Edikt zum ewigen Frieden gegeben wurde, welches alle besondere Fehden verbot. Dieses Edikt trug zur inneren Ruhe von Deutschland nothwendig viel bei; aber der junge Adel, gewohnt, sich auf seine eigene Kraft zu verlassen, und in Fehden und Gefahren zu leben, glaubte in eine Art schimpflicher Unthätigkeit gesunken zu seyn, als er sich dem neuen Gesetze unterwerfen mußte. Nichts war ungereimter als diese Ansicht der Dinge; da nun aber einmal die Menschen sich von der Gewohnheit beherrschen lassen, so ist nichts natürlicher, als sie selbst gegen das Bessere empört zu sehen, weil dieses Bessere eine Neuheit, eine Veränderung ist.

Schillers Räuberhauptmann ist im fünfzehnten Jahrhundert nicht so gräßlich als er es in unseren Zeiten seyn würde; denn zwischen dem Faustrecht seiner Zeit, und dem Räuberhandwerk, das er ergreift, war der Unterschied eben nicht groß, nur hat diese Art von Entschuldigung, die der

Ver-

Verfasser seinem Helden unterlegt, das Stück für die Moralität gefährlicher gemacht. Es ist nicht zu läugnen, daß es in Deutschland eine nachtheilige Wirkung hervorbrachte. Junge Leute, enthusiastisch in den Charakter und in die Lebensweise des Räuberhauptmanns verliebt, haben es versucht, ihn nachzuahmen, haben ihren Hang zum Libertinerleben mit dem ehrenvollen Namen der Freiheitsliebe belegt, und sich beredet, wenn sie ihrer persönlichen Lage überdrüßig waren, es sey der gerechte Unwille gegen die Mißbräuche der Gesellschaft, den sie in sich fühlten. Ihre Versuche, in die Böhmischen Wälder zu ziehen, blieben beim Lächerlichen stehen; gleichwohl haben Romane und Schauspiele in Deutschland weit mehr zu bedeuten, als in jedem andern Lande. Alles wird hier ernsthaft betrieben, und ein Buch oder ein Stück haben Einfluß auf ein ganzes Leben. Was man als Werk der Kunst bewundert, will man sogleich als Handlung in das Leben einführen. Werther hat mehr Selbstmorde veranlaßt, als das schönste Weib; und Dichtkunst, Philosophie, Ideal, vermögen oft mehr über deutsche Gemüther, als Natur und Leidenschaften.

Der Stoff der Räuber, wie so viel anderer Dichtungen, ist ursprünglich aus dem verlornen Sohn entnommen. Franz, ein Heuchler, führt sich, dem Anscheine nach, gut auf. Carl, ein Libertiner, hat, bei seinen Fehlern, einen guten Grund. Dieser Gegensatz ist in religiöser Hinsicht, sehr schön, und lehrt uns, daß Gott die Herzen durchschaue; er hat aber große Nachtheile, sobald er für den Sohn, der das Vaterhaus verließ, zu viel Theilnahme erregen soll. Alle junge Leute von verkehrtem Kopfe maßen sich ein gutes Herz an, und doch ist nichts ungereimter, als sich gute Eigen-

schaften zuzuschreiben, weil man Fehler in sich fühlt; diese negative Bürgschaft ist nichts weniger als zuverläßig, denn daraus, daß es uns an Vernunft fehlt, folgt keineswegs, daß man Empfindung besitze; oft ist die Thorheit nichts weiter als ein stürmischer Egoismus.

Die Person des Heuchlers, wie Schiller ihn gezeichnet hat, ist gar zu gräßlich. Junge Schriftsteller fallen oft in den Fehler, mit abstoßenden Zügen zu malen; halten die Farbenmischungen in den Gemälden für Zaghaftigkeit des Charakters, da sie doch der Beweis der Talentreife sind. Wenn aber, in diesem Stücke, die Personen zweiter Ordnung nicht mit gehöriger Wahrheit ausgemalt sind, so sind es die Leidenschaften des Räuberhauptmanns mit bewundernswürdiger Kunst. Die Kraftäusserung dieses Charakters zeigt sich wechselsweise im Unglauben, in der Religiosität, in der Liebe, in der wildesten Roheit; da für ihn auf dem Wege der Ordnung nicht fortzukommen ist, so bricht er sich durch das Laster Bahn; das Leben ist für ihn eine Art von Wahnsinn, der sich bald durch Wuth, bald durch Reue Luft macht.

Die Liebesscenen zwischen dem jungen Mädchen und dem Räuberhauptmann, für den sie bestimmt war, sind Meisterstücke des Enthusiasmus und der Empfindsamkeit; es giebt wenig interessantere Lagen, als die der tugendhaften Amalia, deren Herz noch immer für den schlägt, den sie liebte, als er noch ihrer Liebe werth war. Die Verehrung, woran sich ein Frauenzimmer gegen denjenigen gewöhnt, dem sie ihr Herz geschenkt hat, verwandelt sich hier in eine Art von Schrecken und Mitleid, und man sollte glauben, die unglücklich Liebende schmeichle sich, noch einst im Himmel der Schutzengel ihres gefallenen Freundes zu werden,

dessen glückliche Gattin sie hier auf Erden nicht mehr zu seyn hoffen darf.

Das Schillersche Stück läßt sich in der französischen Uebersetzung nicht beurtheilen. Hier hat man bloß, wenn ich mich so ausdrücken kann, die Pantomime der Handlung beibehalten; die Urfarbe der Charaktere ist verschwunden, sie, die allein einer Dichtung Leben giebt; die schönsten Tragödien würden zu Melodramen herabsinken, wenn man ihnen die lebendige Schilderung der Gefühle und der Leidenschaften nehmen wollte. Die Macht der Ereignisse reicht nicht hin, den Zuschauer an die handelnden Personen zu ketten; diese Personen mögen sich lieben oder sich ermorden; gleichviel, wenn der Verfasser das Mitgefühl für sie nicht rege gemacht hat.

Don Carlos ist ebenfalls eine Jugendarbeit Schillers, und gleichwohl achtet man dieses Werk als eines von der ersten Classe. Don Carlos ist ein so dramatischer Stoff, als je die Geschichte ihn darbieten konnte. Eine junge Prinzessin, Tochter Heinrichs II von Frankreich, verläßt den glänzenden ritterlichen Hof ihres Vaters, um einem alten Tyrannen ihre Hand zu geben, dessen finstere, störrische Herzlosigkeit sogar das Gemüth der Spanier ergriff, und der Nation während seiner Regierung, und eine geraume Zeit nachher, ihren Stempel aufdrückte. Don Carlos, früherhin mit Elisabeth verlobt, liebt sie noch, obgleich sie seine Stiefmutter geworden. Zwei große politische Ereignisse, die Reformation und der Aufstand in den Niederlanden, greifen in die tragische Catastrophe des Sohnes, den sein Vater zum Tode verdammt, ein. Das persönliche Interesse ist in diesem Trauerspiele mit dem öffentlichen Interesse im höchsten Grade vereint.

Mehrere Dichter haben diesen Stoff in Frankreich bearbeitet; keiner von ihnen konnte es aber, unter der alten Regierung erlangen, daß sein Stück aufgeführt würde. Man glaubte es dem spanischen Throne schuldig zu seyn, diesen Zug der spanischen Geschichte nicht auf die Bühne zu bringen. Als man einmal bei dem Grafen von Aranda, diesem durch die Unbiegsamkeit seines Willens und seinen beschränkten Verstand so berühmten Gesandten am französischen Hofe, um die Erlaubniß nachsuchte, Lemerciers Trauerspiel, Don Carlos, aufführen zu lassen, welches so eben fertig geworden, und von dem sich der Verfasser viel versprach, antwortete der Graf: „Warum wählte er kein ander Sujet?“ — Aber bedenken Ew. Excellenz, daß sein Stück fertig ist, daß er drei Jahre darauf verwendet! — „Aber, mein Gott, gab der Botschafter zur Antwort, giebt es denn in der Geschichte keine andere Begebenheit? Er darf ja nur ein ander Sujet wählen.“ Und vergebens suchte man ihn aus diesem Schlußkreise zu bringen, in welchen ein fester Wille ihn gebannt hielt.

Die historischen Stoffe sind für das Talent eine Uebung von ganz verschiedener Art, als die reinen Erdichtungen; vielleicht erfordert es noch mehr Einbildungskraft, die Geschichte in einer Tragödie vorzustellen, als Lagen und Personen nach Gefallen zu schaffen. Thatsachen, die man auf die Bühne bringt, lassen sich nicht wesentlich verändern, ohne ein unangenehmes Gefühl zu erregen; man ist auf Wahrheit vorbereitet, und wird peinlich berührt, wenn der Verfasser dem Erwarteten irgend eine Dichtung unterschiebt. Gleichwohl bedarf die Geschichte einer künstlichen Behandlung, um auf der Bühne Wirkung zu machen, und die Tragödie muß zugleich das doppelte Talent in sich schließen, die

Wahrheit zu malen und sie poetisch darzustellen Schwierigkeiten einer andern Gattung entstehen, wenn die dramatische Kunst sich in das weite Feld der Erfindung wagt; es scheint anfangs, der Geist sey freier, gleichwohl ist nichts seltener als die Kunst, unbekannten Personen einen so bestimmten Charakter zu geben, daß sie sich berühmten Namen zur Seite stellen können. König Lear, Othello, Orosman, Tancred, haben von Shakespeare und Voltaire die Unsterblichkeit erhalten, ohne je gelebt zu haben; nichts desto weniger sind erdichtete Stoffe die gewöhnliche Klippe des Dichters, eben weil sie ihn gar zu unabhängig machen. Historische Stoffe scheinen Zwang anzulegen; hat man aber einmal den Stützpunkt ergriffen, den gewisse Gränzen hinstellen, ist man in die Bahn eingetreten, die sie vorzeichnen, hat man den Anlauf genommen, den sie verstatten, so sind eben diese Gränzen dem Talente zuträglich und günstig. Die treue Poesie läßt die Wahrheit hervorspringen, wie der Sonnenstrahl die Farben heraushebt; sie giebt den Begebenheiten, die sie schildert, den Glanz zurück, den ihnen der finstre Schleier der Zeit geraubt hatte.

In Deutschland giebt man den historischen Trauerspielen den Vorzug, wenn sich die Kunst, wie ein rückwärts gekehrter Prophet*), darin offenbaret. Der Verfasser, der ein Werk dieser Art liefern will, muß sich ganz in das Jahrhundert und in die Sitten der Personen versetzen, die er darstellt; ein Anachronismus in den Gesinnungen und in der Sinnesart verdiente strengere Rüge, als einer in der Jahres- und Tageszahl.

---

*) So nennt Friedrich Schlegel einen Historiker von durchdringendem Geiste.

Nach diesen Grundsätzen haben Einige Schillern getadelt; den Charakter des Marquis Posa, eines spanischen Grande, eines warmen Anhängers der Freiheit, der Toleranz, eines leidenschaftlichen Begünstigers der neuen Ideen, die zu seiner Zeit in Europa zu gähren anfingen, gedichtet zu haben. Ich, für meinen Theil, würde es Schillern eher zum Vorwurf machen, daß er dem Marquis seine eigne Meinungen in den Mund gelegt; doch muß man nicht hinzusetzen wollen, wie es Manche gethan, daß er den Geist des achtzehnten Jahrhunderts aus ihm sprechen ließ. Der Marquis Posa, wie ihn Schiller gezeichnet, ist ein deutscher Enthusiast; und dieser Charakter ist unserer Zeit so fremd, daß man ihn eben so wohl im sechszehnten Jahrhundert als im gegenwärtigen finden kann. Ein größerer Mißgriff ist vielleicht die Voraussetzung, daß ein König wie Philipp II. dem Marquis Posa so lange zuhören, ja ihm nur einen Augenblick sein Zutrauen schenken konnte. Mit Recht sagt Posa von Philipp:

> Den König geb' ich auf. Was kann ich auch
> Dem König seyn? In diesem starren Boden
> Blüht keine meiner Rosen mehr.

Aber ein Philipp II. würde nie mit einem jungen Mann wie Posa eine Unterhaltung gehalten haben. Der alte Sohn Carls V. konnte in der Jugend und im Enthusiasmus nichts anders sehen, als das Unrecht der Natur und das Verbrechen der Reformation; sich nur auf einen Tag einem edeln Charakter anvertrauen, hätte seinen Charakter verläugnen, und auf die Verzeihung der Jahrhunderte Anspruch machen, geheißen.

Es giebt Inconsequenzen im Charakter aller Menschen, selbst der Tyrannen; aber ihre Absprünge und Folgewidrigkeiten hängen durch un-

sichtbare Bande mit ihrer Natur zusammen. Im Don Carlos wird einer dieser Scheinwidersprüche auf eine sinnreiche Art aufgegriffen. Der Herzog von Medina = Sidonia, ein alter Admiral, der die unüberwindliche Flotte anführte, die von den Stürmen und den Engländern zerstreut wurde, kommt nach Madrid zurück, und Alles glaubt, Philipps Zorn werde ihn zernichten. Die Hofleute drehen ihm den Rücken zu, keiner wagt es, ihn anzureden: er kniet vor dem Könige nieder, mit gesenktem Haupte, und spricht:

Das, großer König,
Ist alles, was ich von der span'schen Jugend
Und der Armada wiederbringe.

Der König (nach einem langen Stillschweigen)
Gott
Ist über mir — Ich habe gegen Menschen
Nicht gegen Stürm' und Klippen Sie gesendet.
(Reicht ihm die Hand zum Kusse)
Seyd mir willkommen in Madrid. — Und Dank,
Daß Ihr in Euch mir einen würd'gen Diener
Erhalten habt!

Hier ist wahre Geistesgröße; aber worin liegt sie? In einer Art von Achtung vor dem Alter, von Seiten eines Monarchen, der darüber erstaunt, daß die Natur ihn selbst alt machen durfte. Ferner, in dem Stolze Philipps, der ihm nicht erlaubt, sich selbst seine Unfälle schuld zu geben, indem er sich einer schlechten Wahl anklagt; in der Nachsicht, die er für einen Mann empfindet, den das Geschick niederschlug, weil er es im Grunde gern sieht, daß jeder Stolz, nur nicht der seine, unter das Joch der Nothwendigkeit gebeugt werde; endlich in dem Charakter eines Despoten selbst, den natürliche Hindernisse weniger empören, als der geringste absichtliche Widerstand. Dieser Auftritt wirft ein tief eindringendes Licht auf Philipps Charakter.

Unstreitig läßt sich die Rolle des Marquis Posa als die Schöpfung eines jungen Dichters ansehen, der das Bedürfniß in sich fühlt, sein Gemüth der Lieblingsperson seines Stücks einzuhauchen. Inzwischen ist dieser rein-überspannte Charakter an einem Hofe, wo die Grabesstille, das Schweigen und Zittern, nur von dem unterirdischen Treiben der Ränkesucht unterbrochen wird, an sich eine große Schönheit des Stücks. Don Carlos kann kein großer Mann seyn; seinem Vater mußte es gelingen, ihn schon in der Kindheit niederzudrücken; der Marquis Posa ist ein nothwendiges Mittelwesen zwischen Philipp und ihm. Don Carlos hat allen Enthusiasmus, der aus den Affecten des Herzens entspringt; Posa, den, der aus den öffentlichen Tugenden fließt; er hätte einst der König, jener der Freund seyn müssen; und diese Versetzung der Charaktere ist eine der sinnreichsten Ideen; denn wie wäre es möglich, daß der Sohn eines finstern, grausamen Despoten je Held und Bürger seyn könnte? wo könnte er es gelernt haben, Menschen zu achten? Etwa von seinem Vater, der sie verachtet, oder von den Höflingen seines Vaters, die diese Verachtung verdienen? Don Carlos muß schwach seyn, um gut zu seyn, und die Stelle selbst, die seine Liebe in seinem Leben einnimmt, schließt jeden Gedanken an Politik von seinem Gemüthe aus. Ich sage es noch einmal, die Dichtung des Marquis Posa scheint mir nothwendig, um im Schillerschen Stücke das große Interesse der Nationen und jene ritterliche Kraft anzudeuten, die sich plötzlich, als Folge der damaligen Aufklärung, in Freiheitsliebe verwandelte. So sehr man auch diese Gefühle und Triebe modificirt hätte, um sie dem Thronerben von Spanien anzupassen, so wenig würde sie

ihn gekleidet haben; man hätte sie nur für gespielten Edelmuth halten können; und nie darf die Freiheit als ein Geschenk der Macht dargestellt werden.

Der steife, feierliche Hofzwang, hinter den sich Philipp II. verschanzt, wird in einem Auftritt der Königin Elisabeth mit ihren Ehrendamen lebendig geschildert. Sie frägt ihre Oberhofmeisterin, welchen Aufenthalt sie vorziehe, Aranjuez oder Madrid? Die Herzogin erwiedert:

Ich bin
Der Meinung, Ihro Majestät, daß es
So Sitte war, den einen Monat hier,
Den andern in dem Pardo auszuhalten,
Den Winter in der Residenz, so lange
Es Könige in Spanien gegeben.

Sie erlaubt sich nicht das geringste Zeichen der Vorliebe für den einen oder den andern Aufenthalt; sie ist nicht dazu gemacht, (glaubt sie) irgend etwas zu fühlen, was ihr nicht vorgeschrieben ward. — Elisabeth wünscht ihre Tochter zu sehen; die Oberhofmeisterin versetzt, indem sie auf die Uhr sieht:

Es ist
Noch nicht die Stunde, Ihro Majestät. —

Endlich erscheint der König, und giebt einer andern Hofdame, weil sie die Königin eine halbe Stunde allein ließ,

Zehn Jahr Zeit
Fern von Madrid, darüber nachzudenken,

daß sie so strafbar sey.

Philipp II. söhnt sich auf einige Augenblicke mit seinem Sohne aus; ein Wort der Güte von seinen Lippen giebt ihm die ganze väterliche Herrschaft zurük; Don Carlos bricht in die Worte aus:

Der ganze Himmel beugt
Mit Schaaren froher Engel sich herunter,
Voll Rührung sieht der Dreimalheilige
Dem großen, schönen Auftritt zu! — Mein Vater!
Versöhnung! —

Es ist auch ein schöner Moment, wo der Marquis Posa, als er der Rache Philipps nicht mehr entgehen kann, Elisabeth bittet, die von ihnen entworfenen Plane zum Glück und Ruhme der spanischen Nation dem Prinzen Don Carlos zur Ausführung zu empfehlen.

Sagen Sie
Ihm, daß er für die Träume seiner Jugend
Soll Achtung tragen, wenn er Mann seyn wird.

So viel ist gewiß, daß je weiter man im Leben fortschreitet, desto mehr die Klugheit sich herausnimmt und den Vortritt vor allen übrigen Tugenden haben will; sie möchte es uns glauben machen, dem Feuer der Jugend und des Gemüths läge nichts als Thorheit zum Grunde; und gleichwohl, könnte der Mensch nur diese Glut noch behalten, wenn die Erfahrung ihn weise gemacht hat; könnte er nur das Erbe der Zeit einsammeln, ohne sich unter der Last dieses Erbtheils zu krümmen; gewiß er würde nie der überspannten Tugenden spotten, deren erster Rath immer ist: Opfere dich selbst auf!

Der Marquis Posa hat sich in eine Menge spitzfindiger Umstände verwickelt. Er wollte den Schein haben, Don Carlos der Wuth seines Vaters Preis zu geben, um ihn desto sicherer beschützen zu können. Es ist ihm mißlungen; der Prinz ist in Verhaft; der Marquis besucht ihn im Gefängniß, setzt die Gründe seines seltsamen Betragens auseinander, aber während der Rechtfertigung trifft ihn der Schuß eines Meuchelmörders, den Philipp abgeschickt hat, und er fällt todt zu den

Füßen seines Freundes nieder. Don Carlos Schmerz ist unübertreffbar; von seinem Vater, der dazu kömmt, fordert er den Freund seiner Jugend zurück, als wenn es von dem Mörder abhinge, seinem Schlachtopfer neues Leben einzuhauchen. Die Blicke auf den leblosen Leichnam geheftet, den vor kurzem noch so viel rege Gedanken beseelten, lieset Don Carlos, selbst zum Tode verurtheilt, in den kalten Zügen seines Freundes, alles, was der Tod ist.

In diesem Trauerspiel kommen auch zwei Mönche vor, deren Charaktere und Lebensarten mit einander contrastiren; der eine, Domingo, des Königs Beichtvater; der andre, Prior eines Karthäuserklosters vor den Thoren von Madrid. Domingo ist ein ränkevoller, verrätherischer, höfischer Mönch, Vertrauter des Herzogs von Alba, dessen Charakter nothwendig gegen den des Königs Philipp im Schatten steht, denn Philipp nimm alles Schöne im Schrecklichen für sich. Der Prior empfängt, ohne sie zu kennen, den Marquis und Don Carlos, die in seinem Kloster eine Zusammenkunft verabredet hatten; sie sind lebhaft bewegt und erschüttert, der Prior kalt und gelassen. Beide Gemüthsarten bilden einen rührenden Gegensatz. „Die Welt,“ sagt der Prior, „hört auf in diesen Mauern.“

Aber nichts im ganzen Stück kommt dem Originellen in der vorletzten Scene des fünften Acts, zwischen dem Könige und dem Großinquisitor, bei. Philipp, den Haß und Eifersucht wider seinen Sohn, den der Abscheu vor dem Verbrechen folte t, das er zu begehen im Begriff steht: Philipp beneidet die Edelknaben, welche ruhig am Fuße seines Bettes schlafen, während die Hölle in seinem Busen jede Ruhe von ihm scheucht. Er läßt den Großinquisitor rufen, um sich mit ihm über

die Verdammung Don Carlos zu berathen. Dieser Cardinal ist neunzig Jahre alt, noch älter als es Carl V. seyn würde, dessen Lehrer er war; er ist blind, lebt in gänzlicher Abgeschiedenheit; die Späher der heiligen Inquisition allein hinterbringen ihm, was auf der Erde vorgeht; und er forschet bei ihnen nach nichts, als nach Verbrechen, Fehlern, Gedanken, um sie zu bestrafen. In seinen Augen ist der sechzigjährige Philipp II. noch ein Knabe. Der finsterste, der behutsamste aller Despoten ist ihm ein unbedachtsamer Regent, dessen Toleranz die Reformationslehre über Europa bringen wird. Der Greis ist ohne Arg, aber dergestalt durch das Alter eingeschrumpft, daß er wie ein lebendes Gespenst auftritt, das der Tod vergessen zu haben scheint, weil er es schon längst im Grabe vermuthete.

Er fordert Philipp dem II. Rechenschaft über den Tod des Marquis Posa ab, wirft ihm diesen Tod vor, weil es der Inquisition zukomme, ihn zu tödten, und wenn er das Opfer zu bedauern scheint, so ist es, weil man ihn des Vorrechts beraubte, es zu schlachten. Philipp befrägt ihn über die Verdammung seines Sohns:

> Kannst du mir einen neuen Glauben gründen,
> Der eines Kindes blut'gen Mord vertheidigt?

Der Großinquisitor antwortet:

> Die ewige Gerechtigkeit zu sühnen,
> Starb an dem Holze Gottes Sohn.

Welche Worte! welche blutdürstige Anwendung der rührendsten Lehre!

Mit diesem blinden Greise tritt ein ganzes Jahrhundert auf. Das erschütternde Entsetzen, welches mit der Inquisition und mit dem Fanatismus der Zeit damals schwer auf Spanien lastet, malt der schnelle laconische Auftritt; die

Kunst des größten Redners bliebe, wenn sie eine solche Menge solcher Gedanken auszudrücken hätte, weit hinter der Geschicklichkeit zurück, mit welcher sie hier in die Handlung verwebt sind.

Es ist mir nicht unbewußt, daß man in Don Carlos eine Menge Unschicklichkeiten und Uebelstände aufdecken könnte: ich mag mich aber mit einem Geschäft nicht befassen, in welchem ich so viel Mitarbeiter haben würde. Ganz mittelmäßige Literatoren können in Shakespear, Göthe, Schiller Fehler wider den guten Geschmack rügen; so lange man in Kunstwerken nur das Mangelhafte aufsucht, das Unpassende trennt, ist die Arbeit leicht: was aber die Critik weder geben noch nehmen kann, ist Genie und Talent: diese muß man verehren, wo man sie findet, sollten auch ihre himmlische Strahlen von einigen Wolken verdunkelt seyn. Weit entfernt, über die Verirrungen des Genies zu frohlocken, sollte man schmerzhaft fühlen, daß sie das Erbtheil des Menschengeschlechts und die Ansprüche auf Ruhm, die es stolz machen, vermindern. Der Schutzgeist, den Sterne mit so viel Anmuth schildert, sollte eben so wohl auf die Mängel eines schönen Werks, als auf die Fehler eines edeln Lebens, eine Thräne fallen lassen, um das Andenken an beide Unvollkommenheiten zu verwischen.

Ich will nicht länger bei Schillers literärischen Jugendproducten stehen bleiben, theils weil sie ins Französische übersetzt sind, theils weil sie noch nicht den historischen Genius athmen, der ihn in seinen reifern Tragödien so bewundernswürdig macht. Don Carlos selbst, obschon auf historischen Grund gebaut, ist mehrentheils ein Werk der Phantasie. Die Intrigue ist zu verwickelt; der Marquis Posa, eine reine Schöpfung der Einbil-

dungskraft, spielt eine zu große Rolle; man sollte sagen, diese Tragödie geht zwischen Poesie und Geschichte mitten inne, ohne dieser und jener zu genügen: ein Vorwurf, der gewiß keines der Schillerschen Stücke trifft, von denen ich noch zu reden habe.

Achtzehntes Capitel.

Wallenstein und Maria Stuart.

Wallenstein ist unter allen Nationaltragödien, die auf der deutschen Bühne vorgestellt worden sind; die vorzüglichste; Schönheit der Verse, die Größe des Gegenstandes entzückte alle Zuschauer in Weimar, wo sie allererst gegeben wurde, und Deutschland konnte sich rühmen, einen neuen Shakespear zu besitzen. Durch Lessings Tadel des französischen Geschmacks in dramatischen Werken, durch seine Uebereinstimmung mit Diderot in ihren dramatischen Einsichten, war von der deutschen Bühne die Poesie verdrängt worden; die Schauspiele waren dialogisirte Romane, fortgesetzte Auftritte des gemeinen Lebens, mit einiger Zusammendrängung der Vorfälle und Begebenheiten, die gewöhnlich nicht so rasch auf einander folgen.

Schiller kam auf den Gedanken, ein wichtiges Ereigniß aus dem dreißigjährigen Kriege auf die Bühne zu bringen, aus jenem bürgerlichen und Religions-Kriege, der ein mehr als hundertjähriges Gleichgewicht zwischen der katholischen und protestantischen Parthei in Deutschland herbeiführte. Die deutsche Nation ist so unzusammenhängend, daß man nie weiß, ob die Großthaten der einen

Hälfte dieser Nation, ein Unglück oder ein Gegenstand des Ruhms für die andre Hälfte sind; nur Schillers Wallenstein hat den Enthusiasmus aller Theile erregt. Der ganze Stoff ist in drei besondere Stücke abgetheilt. Wallensteins Lager, das erste von den dreien, stellt die Wirkungen dar, die der Krieg auf die Masse des Volks und des Heers hervorbringt. Die Piccolomini, das Zweite, giebt die politischen Ursachen an. die den Zwist der Oberhäupter veranlaßten. Das dritte Stück, die Catastrophe, Wallensteins Tod, ist das Resultat des Enthusiasmus und des Neides, welche der große Ruf dieses Feldherrn erregt hatte.

Ich habe den Prolog, Wallensteins Lager, spielen gesehen; man dünkte sich mitten in einem Heere, und zwar in einem Heere von Partheigängern, wo alles weit lebendiger, weit zuchtloser zugeht, als unter regelmäßigen Truppen. Bauern, Recruten, Marketenderinnen, Soldaten, alles trug das Seine zur Wirkung des Schauspieles bei; der Eindruck, den er macht, ist so kriegerisch, daß, als man es in Berlin vor den Offizieren gab, die sich anschickten in den Krieg zu ziehen, von allen Seiten das laute Geschrei des Enthusiasmus erscholl. Es setzt in einem Stubengelehrten eine ungemein rege Einbildungskraft voraus, um sich das Leben und Weben im Feldlager, die Unabhängigkeit, die rauschende Freude mitten unter den Kriegsgefahren, so lebhaft denken und vor Augen stellen zu können. Der von allem entfesselte Krieger, ohne Rückleid und Vorsicht, macht Jahre zum Tag, Tage zum Augenblick, setzt alles, was sein ist, auf einen Wurf, gehorcht dem Ohngefähr im Anführer, und überläßt es dem immer gegenwärtigen Tode, ihn von den Sorgen des Lebens lachend zu befreien. Nichts ist origineller in Wallensteins Lager, als

die Erscheinung eines Kapuziners mitten in dem geräuschvollen Haufen der Soldaten, die sich für Verfechter des katholischen Glaubens halten. Der Mönch predigt ihnen die Mäßigung, die Gerechtigkeit in einer Rede voller Wortspiele und Silbenstechereien, die sich von der gewöhnlichen Lagersprache durch nichts unterscheidet, als durch einige biblische Sprüche und lateinische Floskeln; die buntscheckige und soldatische Beredsamkeit des Pfaffen, die rohe ungehobelte Religion seiner Zuhörer, stellt ein auffallendes Schauspiel der Verwirrung und des Widerspruchs auf. Der in Gährung gerathene gesellige Zustand zeigt den Menschen in einem seltsamen Gesichtspunkte, was noch wild in ihm ist; kommt wieder zum Vorschein, und die Spuren der besseren Bildung irren umher, wie die Trümmer eines Schiffes auf den sturmbewegten Wellen.

Wallensteins Lager ist ein sinnreiches Vorspiel, eine Einleitung zu den beiden übrigen Stükken; es erregt Bewunderung für den Feldherrn, der in aller Soldaten Munde ist, bei ihren Spielen, wie bei ihren Gefahren; und wenn das Trauerspiel selbst angeht, hat man den vorangeschickten Prolog noch in so frischem Andenken, als wäre man Zeuge gewesen von der Geschichte, deren Ausschmückung die Dichtkunst übernommen hat.

Das zweite Stück, die Piccolomini, enthält die Zwiste, die sich zwischen dem Kaiser und seinem Feldherrn, zwischen dem Feldherrn und seinen Mitgeneralen, erhoben haben, als dieser, als Oberhaupt der Armee, dem Gewalthaber, den er vertritt, so wie der Sache, die er verficht, seinen persönlichen Ehrgeiz unterschieben will. Wallenstein kämpft im Namen Oestreichs, gegen die Nationen, die die Reformation in Deutschland einführen wollten;

allein, gelockt und verführt durch die Hoffnung, für sich selbst eine unabhängige Gewalt zu begründen, sucht er alle Mittel sich zuzueignen, die er zum allgemeinen Besten anwenden sollte. Die übrigen Anführer widersetzen sich seinen Absichten, nicht aus reiner Tugend, sondern aus Eifersucht; und in diesen gewaltsamen Kämpfen findet man alles, nur keine Menschen, die eigne Meinungen festhalten, und sich für die Sache ihres Gewissens schlagen. Für wen soll man sich denn hier interessiren? wird man fragen. Für das Gemälde der Wahrheit. Vielleicht wird die Kunst verlangen, daß dieses Gemälde auf theatralische Wirkung berechnet sey; gleichwohl ist die Geschichte auf der Bühne immer etwas sehenswürdiges.

Schiller hat nebenbei Rollen eingeschoben und Nahmen erdichtet, die ein Romaninteresse erregen. Er hat Max Piccolomini und Thecla als zwei himmlische Schöpfungen aufgestellt, die alle Stürme der politischen Leidenschaften durchkreuzen, ohne in ihrem Gemüth Liebe und Wahrheit zu gefährden. Thecla ist Wallensteins Tochter, Max der Sohn des treulosen Freundes, der ihn verrieth. Das Engelpaar liebt, sucht und findet sich im Leben und im Tode, wider den Willen der Eltern, des Schicksals, der Welt, nur nicht ihrer Herzen. Beide Wesen erscheinen wie Auserwählte mitten unter den Gräueln des Ehrgeizes; es sind rührende Opfer, die sich der Himmel erkohr; ein schöner Abstich der reinsten Hingebung seiner selbst, mit den Leidenschaften der Menschen, die sich um den Besitz dieser Welt, wie um ihr einziges Loos, streiten!

In dem Stücke, die Piccolomini, ist kein Schluß; es hört auf wie eine unterbrochene Unterhaltung. Franzosen würden sich schwerlich an

diese Vorspiele gewöhnen können, deren erstes drollig, das zweite ernsthaft ist, und die beide zusammengenommen, dem eigentlichen Trauerspiele, Wallensteins Tode, zur Einleitung dienen.

Ein talentvoller Schriftsteller hat Schillers Trilogie in ein, der Form und der Regelmäßigkeit nach, französisches Trauerspiel zusammengedrängt. Die über seine Arbeit gefällten Urtheile, der ihr gewordene Beifall und Tadel, wird uns einen natürlichen Anlaß geben, die Verschiedenheit im deutschen und französischen dramatischen System vollends auseinander zu setzen. Man hat es dem französischen Dichter zum Vorwurf gemacht, in seine Verse nicht genug Poesie gelegt zu haben. Gegenstände aus der Fabel sind des Glanzes der Bilder, des lyrischen Fluges empfänglich; wie könnte man aber, in einem aus der spätern Geschichte entlehnten Stoffe, die Poesie der Beschreibung von Hippolyts Tode erwarten? Der Pomp des Alterthums gehört in die Familie des Minos und des Agamemnon; in Tragödien andrer Gattung wäre diese Pracht lächerlicher Bombast. Es giebt in den historischen Trauerspielen Momente, wo der Geistesschwung sich natürlicher Weise durch eine höhere Poesie ausspricht; von dieser Art ist Wallensteins Traum *), seine Rede nach der Empö-

*) Il est, pour les mortels, des jours mystérieux,
Où, des liens du corps notre âme dégagée,
Au sein de l'avenir est tout-à-coup plongée,
Et saisit, je ne sais par quel heureux effort,
Le droit inattendu d'interroger le sort.
La nuit qui précéda la sanglante journée
Qui du héros du nord trancha la destinée,
Je veillois au milieu des guerriers endormis.
Un trouble involontaire agitoit mes esprits.

rung sein Selbstgespräch vor seinem Tode rc. Nur erfordert das Gewebe sowohl als die Entwickelung des deutschen, wie des französischen Stücks, eine Einfachheit des Stils, wo nur die Reinheit der Sprache, und selten die Pracht und Höhe derselben, fühlbar seyn muß. Wir verlangen in Frankreich, daß nicht allein jede Scene, sondern beinahe jeder Vers, Wirkung mache; dieses ist mit der Wahrheit schlechterdings unvereinbar. Nichts ist leichter zu machen, als sogenannte Prunkverse; die Einfassungen zu diesen Brillanten, die Modelle zu diesen Abgüssen stehen längst da; die Schwierigkeit ist, jedes Einzelne dem Ganzen unterzuordnen, im Ganzen jeden Theil, so wie in jedem Theile den Abglanz des Ganzen wieder zu finden. Die französische Lebhaftigkeit hat dem Ganzen der Theaterstücke eine schnelle überaus angenehme Bewegung mitgetheilt; nur steht sie der Kunstschönheit im Wege, so oft sie auf Kosten des allgemeinen Eindrucks, Triumphe des Augenblicks erringen will.

Je parcourus le camp. On voyoit dans la plaine
Briller des feux lointains la lumière incertaine,
Les appels de la garde et les pas des chevaux
Troubloient seuls, d'un bruit sourd, l'universel repos.
Le vent qui gémissoit à travers les vallées
Agitoit lentement nos tentes ébranlées.
Les astres, à regret perçant l'obscurité,
Versoient sur nos drapeaux une pâle clarté,
Que de mortels, me dis-je, à ma voix obéissent!
Qu'avec empressement sous mon ordre ils fléchissent!
Ils ont, sur mes succès, placé tout leur espoir.
Mais si le sort jaloux m'arrachoit le pouvoir,
Que bientôt je verrois s'évanouir leur zèle!
En est-il un du moins qui me restât fidèle?
Ah s'il en est un seul, je t'invoque. O destin!
Daigne me l'indiquer par un signe certain.

Walstein Trauerspiel von Heinr. Benjamin Constant de Rebècque. Act. 2, Sc. 1. S. 43.

Neben dieser Ungeduld, die auch den geringsten Aufenthalt nicht erträgt, hat der Franzose eine seltene Geduld für alles, was die Geschicklichkeit zum Gesetz macht; und sobald nur irgend eine Langweil, von welcher Art sie sey, zur Kunstetikette gehört, duldet eben dieser Franzose, der bei dem leisesten Stocken aus der Haut fahren möchte, alles, was man will, aus Ehrfurcht vor der eingeführten Sitte. So sind z. B. in französischen Trauerspielen die erzählenden Einleitungsscenen unentbehrlich, ob sie schon allerdings weit weniger anziehen, als die handelnden Eingangsscenen. Während der Berichtserzählung einer Schlacht sollen einmal italienische Zuschauer gerufen haben: „Den Hintergrund aufgezogen, damit wir die Schlacht selbst sehen!“ Wie oft wandelt uns dieser Wunsch in unsern Tragödien an, zu sehen, was wir hören müssen! Der Verfasser des französischen Wallenstein hat die Einleitung, die im Deutschen so kraftvoll ist, und in Wallensteins Lager spielt, in sein Stück, so zu sagen, einschmelzen müssen. Die Würde der ersten Auftritte ist dem imposanten Ton der französischen Tragödie vollkommen angemessen; aber bald treten Spuren der deutschen Unregelmäßigkeit in der Bewegung ein, die sich nie völlig wegräumen und ersetzen läßt.

Eben so hat man dem französischen Verfasser das Doppelinteresse zum Vorwurf gemacht, welches die Liebe Alfreds (Max Piccolomini) zu Thecla, und Wallensteins Empörung dem Stücke geben. In Frankreich muß ein Trauerspiel ganz Liebe oder ganz Politik seyn; man will nichts von gemischtem Inhalte wissen, und vor allem seit einiger Zeit, zumal wenn von Staatsinteresse die Rede ist, begreift man nicht, wie im Gemüth für einen andern Gedanken Raum übrig seyn könnte. Gleich-

wohl wird das große Gemälde von Wallensteins Abfall vom Kaiser nur dadurch vollständig, daß es die Leiden schildert, die für die Seinigen daraus erwachsen; es ist nichts weniger als gleichgültig, uns zu erinnern, wie sehr öffentliche Angelegenheiten Privatbande und Neigungen zerreissen können; und die Art und Weise, die Politik als eine Welt für sich darzustellen, aus welcher alle Gefühle verbannt sind, ist unmoralisch, hart, und ohne allen dramatischen Effect.

Ein einzelner Umstand ist im französischen Wallenstein getadelt worden. Es ist niemand eingefallen, an der Schönheit des Abschieds Alfreds (Max Piccolomini) von Wallenstein und Thecla zweifeln zu wollen; nur hat man es anstößig gefunden, bei dieser Gelegenheit Musik in einem Trauerspiele zu hören; nichts wäre leichter, als die Trompeten wegzulassen; aber warum sich die Wirkung versagen, die sie machen? Die kriegerische Musik, die in das Feld, die zur Schlacht ruft, rührt hier den Zuschauer, wie sie die Liebenden rührt, die sich nie wiedersehen sollen; sie malt durch ihre Töne die Lage des zerrissenen Herzens; eine neue Kunst verdoppelt den Eindruck, den eine frühere vorbereitet hatte; Klänge und Worte erschüttern wechselsweise unsre Einbildungskraft und unser Gemüth.

Zwei Auftritte ganz neuer Gattung auf unserer Bühne, sind ebenfalls in diesem Stücke den französischen Lesern aufgefallen. In der ersten erkundigt sich Thecla bei dem sächsischen Officier, der die Nachricht, daß Alfred (Max), weil er sterben wollen, geblieben sey, hinterbrachte, nach allen Umständen dieses entsetzlichen Todes; in der zweiten macht sie, nachdem sie ihre Seele mit Schmerz getränkt, den Entschluß bekannt, am Grabe ihres

Geliebten zu leben und zu sterben. In beiden Scenen ist jeder Ausdruck, jedes Wort, aus der tiefsten Empfindungsquelle geschöpft; allein man hat behaupten wollen, das dramatische Interesse höre mit der Ungewißheit auf. In Frankreich eilt man, in jeder Gattung der Dichtungen, zum Schluß, sobald die Handlung unwiderruflich zu Ende ist. In Deutschland hingegen fühlt man mehr Neugierde zu wissen, was die Personen empfinden, als was ihnen begegnet; verweilt gern bei einer Lage, die als Handlung vollendet ist, aber als leidendes Gefühl noch fortdauert. Es erfordert einen größern Reichthum von Poesie, von Empfindung, es erfordert eine größere Richtigkeit im Ausdruck, dann noch zu rühren, wenn die Handlung zur Ruhe gebracht worden ist, als wenn sie einer noch immer steigenden Aengstlichkeit Raum giebt; man achtet kaum auf die Worte, wenn die Begebenheiten noch in Ungewißheit schweben: wo aber alles schweigt, nur der Schmerz nicht; wo von außen keine Veränderung eintritt, und das Interesse sich einzig mit dem beschäftiget, was in der Seele vorgeht; da würde der leiseste Anstrich von Künstelei, da würde Ein Wort an unrechter Stelle Herz und Ohr zerreißen, wie ein falscher Ton in einem einfachen melancholischen Liede. Nichts schleicht sich hier unter Vergünstigung des Knalleffects durch; alles gelangt vor den Richterstuhl des Herzens.

Die am allgemeinsten wiederholte Critik des französischen Wallensteins, betrifft den Character Wallensteins; er ist, sagt man, abergläubig, ungewiß, unentschlossen, und stimmt nicht zum Heldenmaße, nach welchem man Rollen dieser Art vorzeichnen und bearbeiten solle. Allein die Franzosen verstopfen sich selbst eine unendliche Quelle von

Wirkungen und Rührungen, indem sie die tragischen Charactere, wie die Musiknoten und die Farben des Prisma, auf wenige hervorstechende immer wiederholte Züge beschränken; bei ihnen muß jede ihrer Personen sich nach einem der vornehmsten bekannten Vorbilder modeln. Bei uns, sollte man sagen, ist die Logik die Grundlage aller Künste, und jene wellenartige Natur, von welcher Montagne spricht, ist aus unsern Tragödien verbannt; sie gestattet nur ganz gute oder ganz arge Gefühle, und doch ist im menschlichen Gemüth nichts von beiden ungemischt.

In Frankreich wird über eine tragische Person wie über einen Staatsminister für und wider gesprochen; man beschwert sich über das, was er thut oder nicht, als hielte man ein Zeitungsblatt in der Hand, das ihm sein Urtheil spricht. Die Absprünge und Widersprüche der Leidenschaften sind auf der französischen Bühne erlaubt, nur nicht die Folgewidrigkeit der Charactere. Da jedermann mehr oder weniger den Gang der Leidenschaften kennt, so ist man auf ihre Irrungen vorbereitet, man begreift so zu sagen ihre Widersprüche im Voraus; dagegen hat der Character immer etwas überraschendes, und läßt sich in keine Regeln einschließen. Bald nähert er sich seinem Ziele; bald entfernt er sich wieder davon. Hat man einmal von jemand in Frankreich gesagt: „Er weiß nicht was er will!“ so hört alles Interesse für ihn auf; da es doch gerade der Mensch ist, „der nicht weiß was er will,“ in welchem sich die Natur mit einer wahrhaft tragischen Kraft und Unabhängigkeit zeigt.

Shakespeare's Personen erwecken oft in Einem Stücke bei den Zuschauern ganz entgegengesetzte Gefühle. Richard II. erregt, in den ersten drei Acten

des Trauerspiels dieses Namens, Widerwillen und Verachtung; dann aber, als ihn das Unglück erreicht hat, als er gezwungen wird im vollen Parlament seinem Feinde den Thron abzutreten, rührt diese Lage und sein dabei bewiesener Muth zu Thränen. Man ehrt in ihm den königlichen Edelsinn, der im Unglück wieder aufblickt, und die Krone scheint aufs neue auf dem Haupte desjenigen zu schweben, dem man sie raubte. Shakespear bedarf nur weniger Worte, das Gemüth seiner Zuhörer zu stimmen, zu lenken, sie vom Haß zum Mitleid überzuführen. Die unzähligen Abweichungen des menschlichen Herzens machen die Quelle unversiegbar, aus welcher das Talent schöpft.

Man wird sagen: in der Wirklichkeit seyen die Menschen unzusammenhängend und abspringend; in der Wirklichkeit finde man die schönsten Eigenschaften mit elenden Fehlern untermischt; nur müsse man dergleichen Charactere und Widersprüche nicht auf die Bühne bringen; nur mache die dramatische Kunst eine schnelle Handlung zur Pflicht; daher könne man in diesem beschränkten Rahmen nur starke Züge und treffende Lagen anbringen. Folgt aber daraus, daß man nicht über Personen hinausgehen dürfe, die so zu sagen, ganz aus dem Guten oder aus dem Bösen gehauen, und zu unveränderlichen Bestandtheilen unserer Trauerspiele gemacht worden sind? Auf welchen Einfluß würde die Bühne in die Moralität der Zuschauer Anspruch machen können, wenn man ihnen bloß eine conventionelle Natur anschaulich machen wollte? Und wenn auf diesem erkünstelten Boden die Tugend immer siegt, das Laster immer bestraft wird, so frägt sichs aufs neue, ob es sich eben so im wirklichen Leben verhält, weil die Menschen, die man auf der Bühne auftreten läßt, von den Menschen

auf

auf der großen Weltbühne so ganz verschieden sind?

Der französische Wallenstein würde auf unserm Theater eine sehenswürdige Erscheinung seyn; und eine noch merkwürdigere, wenn sich der Bearbeiter nicht so gar sehr an die französische Regelmäßigkeit gebunden hätte; um aber über eine solche Neuerung unpartheiisch und rein urtheilen zu können, müßte man freilich mit einer Geistesjugend in das Feld der Künste treten, der es um neue Genüsse zu thun wäre. Sich an die classischen Meisterstücke halten, ist eine heilsame Vorschrift für den Geschmack, nur nicht für das Talent; die es aufzureizen, bedarf es unerwarteter Eindrücke; Geisteswerke, die wir von Jugend auf auswendig lernten, werden zur Gewohnheit, und erschüttern unsre Einbildungskraft nicht mehr gewaltsam.

Unter allen deutschen Trauerspielen ist, meinem Urtheil nach, Maria Stuart das rührendste und planmäßigste. Das Schicksal dieser Königin, deren Leben so glänzend und herrlich aufblühte, die ihr Glück durch eigene Schuld verlor, und nach neunzehnjährigem Gefängniß das Blutgerüst betrat, erregt eben so viel Entsetzen und Mitleid, als das Schicksal des Oedip, des Orest und der Niobe; aber die Schönheit selbst dieser Geschichte, die dem Genie so sehr zu statten kommt, würde ein mittelmäßiges Talent erdrücken.

Das Stück beginnt in Fotheringaycastle, wo Maria Stuart verhaftet ist. Neunzehn Jahre sind verflossen, seitdem sie ihrer Freiheit beraubt ward, und der von der Königin Elisabeth ernannte Gerichtshof ist auf dem Punkte, das Urtheil der unglücklichen Königin von Schottland zu fällen. Mariens Amme beschwert sich bei dem Comman-

danten des Schlosses über die harte Behandlung, worunter ihre Gebieterin seufzet. Dieser, seiner Monarchin mit Treue ergeben, spricht von Maria mit unbiegsamer Strenge. Man findet in ihm einen Biedermann, der aber über Maria urtheilt, wie ihre übrigen Feinde; er spricht von ihrem bevorstehenden Tode, als von einer verdienten Strafe, weil er sie im Verdacht hält, Mordanschläge auf Elisabeths Leben gemacht zu haben.

Schon bei Gelegenheit von Wallensteins Tode, habe ich von dem großen Vorzuge der Einleitungsscenen gesprochen, die sich durch Handlung entwickeln. Man hat alles Mögliche versucht, Vorspiele, Chöre, Vertraute, kurz Alles, um einen Eingang zum Stücke zu finden, der nicht zurückstoßend sey; gleichwohl dünkt michs das beste, gleich in die Handlung überzutreten, und die Hauptperson durch die Wirkung bekannt zu machen, die sie auf ihre Umgebungen hervorbringt. Auf diese Weise stellt man den Zuschauer in den wahren Gesichtspunkt, von welchem er den ganzen Vorgang überschauen soll; denn nur ein einziges Wort in einem Schauspiele, dem man es anhört, daß es dem Publikum galt, für das Publikum gesprochen wurde, stört und zerstört alle Täuschung. Wenn Maria Stuart auftritt, ist man schon gespannt und gerührt; man kennt sie nicht nach einem todten Gemälde, sondern durch den Einfluß, den sie bei Freunden und Feinden hat. Es ist keine kalte Erzählung, der man zuhört; es ist die Begebenheit selbst, deren Zeitgenosse man geworden ist.

Der Character der Maria ist auf eine bewundernswürdige Weise gehalten, und bewirkt ein immer steigendes Interesse. Man liebt und tadelt zugleich in ihr das schwache, leidenschaftliche, über ihre Schönheit stolze, über ihre Handlung reuevolle

Weib. Man fühlt Mitleiden mit ihrer Reue, wie mit ihren Fehlern. Ueberall scheint die Herrschaft durch, die ihre so allgemein gerühmte Schönheit unwiderstehlich ausübte. Ein Jüngling, der sie retten will, gesteht ihr, darf ihr gestehen, er opfere sich für sie auf, weil ihre Reize ihn entzückt haben. Elisabeth ist mehr noch ihre Nebenbuhlerin als ihre Feindin; Leicester, Elisabeths Günstling, ist Mariens heimlicher Anbeter geworden, und hat ihr seinen Beistand verheißen. Liebe und Eifersucht, die natürlichen Folgen des magischen Blickes der unglücklichen Maria, machen ihren Tod tausendmal rührender.

Sie liebt Leicester. Die Unglückliche ist verdammt, noch einmal im Leben zu fühlen, was schon so oft Bitterkeit über ihr Leben ausgoß. Ihre beinah übernatürliche Schönheit scheint zugleich die Ursache und die Entschuldigung des bei ihr zur Gewohnheit gewordenen Herzenstaumels zu seyn, der das Unglück und das Verhängniß ihres Lebens war.

Elisabeth zieht ebenfalls viel Aufmerksamkeit auf sich. Nur ist diese Aufmerksamkeit eben so verschieden, als ihr Character Dieser Character, ein weiblicher Tyrann auf der Bühne, ist eine ganz neue Erscheinung. In Elisabeth führt alles zum Despotismus, was bei andern Frauen seinen Ursprung in der Sclaverei und der Abhängigkeit nimmt, wie z. B. der weibliche Kleinigkeitsgeist, die weibliche Eitelkeit, die weibliche Gefallsucht; in Elisabeth wird die Verstellungsgabe, das gewöhnliche Kind der Schwäche, zu einem der Hauptwerkzeuge ihrer unumschränkten Gewalt. Um die Männer zu unterjochen, muß man sie betrügen; eine höfliche Lüge ist das wenigste, was man ihnen auf diesen Fall schuldig ist. Was aber

Elisabeth characterisirt, ist die Sucht zu gefallen, verbunden mit dem ganzen Willen des Despoten, und die feinste weibliche Eigenliebe, in den gewaltsamsten Handlungen der Oberherrschaft sich äußernd. Selbst die Höflinge verbergen, wo eine Königin den Zepter führt, ihre Kriecherei vor dem Throne, hinter den Schleier des Hofmachens; sie möchten sich gern bereden, daß sie es wagen, sie zu lieben, um in ihren Gehorsam mehr Edelsinn legen, und der knechtischen Furcht des Unterthanen die Farbe eines ritterlichen Dienstes seiner Dame anlegen zu können.

Elisabeth war ein Weib von seltenem Genie; dies bezeugt der Glanz ihrer Regierung; gleichwohl kann man in einem Trauerspiel, wo Maria stirbt, nichts anders in ihr sehen, als die Nebenbuhlerin, die ihre Gefangene ermorden läßt; ihr Verbrechen ist zu schwarz, um nicht alles Gute auszulöschen, was sich über ihr politisches Genie sagen ließe. Es wäre vielleicht ein Verdienst mehr in Schillers Werk gewesen, wenn er Elisabeth weniger hassenswürdig gemacht hätte, ohne Marien etwas in ihrem Interesse zu nehmen; in leichtschattirten Contrasten liegt oft mehr Kunst als in ausgesprochenen Extremen; die Hauptperson gewinnt dabei, daß keine der Nebenfiguren des dramatischen Gemäldes ihr aufgeopfert werde.

Leicester hat Elisabeth zu einer Zusammenkunft mit Maria beredet, er hat ihr den Vorschlag gethan, auf einer Jagd im Park des Schlosses von Fotheringay zu verweilen, wo Maria zu eben der Zeit Erlaubniß erhalten hatte, zu lustwandeln. Elisabeth ist's zufrieden; und der dritte Act hebt mit der rührenden Freude der Maria über den Genuß an, nach neunzehnjähriger Gefangenschaft freie Luft athmen zu können: alle Gefahren, die

ihr bevorstehn, sind vor ihr entschwunden; vergebens erinnert ihre Amme sie daran, um die Ausbrüche ihrer Leidenschaft zu mäßigen. Maria hat im Angesicht der Sonne, im Schooße der Natur alles vergessen. Sie hat beim Anblick der Blumen, der Bäume, der Vögel, der ihr so neu ist, das Glück ihrer Kindheit wiedergefunden; der namenlose Eindruck alltäglicher Gegenstände, die durch eine lange Entbehrung zu Wundern einer andern Welt geworden sind, malt sich in dem berauschenden Entzücken der unglücklichen Dulderin.

Die Erinnerung an Frankreich ergreift ihr Herz.

Eilende Wolken! Segler der Lüfte!
Wer mit euch wanderte, mit euch schiffte!
Grüßet mir freundlich mein Jugendland!
Ich bin gefangen, ich bin in Banden,
Ach! ich hab' keinen andern Gesandten!
Frei in Lüften ist eure Bahn;
Ihr seyd nicht dieser Königin unterthan.

In der Ferne sieht sie einen Fischer, der den Nachen anlegt. Gleich hofft sie, dieses elende Werkzeug könne sie retten; alles trägt für sie die Farbe der Hoffnung, von dem Augenblick an, wo sie das Himmelblau sah.

Noch weiß sie nicht, daß ihr diese Freiheit zu Theil ward, damit sie der Elisabeth begegnen könne; jetzt hört sie Jagdmusik, und die Vergnügungen ihrer Jugend malen sich mit diesen Tönen vor ihre lebhafte Einbildungskraft.

Hörst du das Hifthorn? Hörst du's klingen?
Ach, auf das muthige Roß mich zu schwingen,
An den fröhlichen Zug mich zu reihn! —

Das Glücksgefühl lebt von neuem in ihr auf, ohne allen Grund, ohne alles Motiv, nur weil bei bevorstehendem großem Unglück das Herz ge-

wöhnlich neu athmet und neue Kräfte sammelt, wie der Sterbende kurz vor dem letzten Todeskampf sich augenblicklich leichter und besser fühlt.

Man meldet der Königin Maria, daß Elisabeth in der Nähe sey. Maria hatte um eine Zusammenkunft gebeten; aber jetzt ist sie auf den Augenblick nicht gefaßt, nicht vorbereitet; er ist ihr schrecklich, fürchterlich. Elisabeth erscheint, Leicester ist mit ihr; somit werden alle Leidenschaften in Maria zugleich aufgeregt. Sie hält einige Zeit an sich, aber Elisabeth reizt sie durch schnöde Verachtung, und beide feindliche Königinnen überlassen sich zuletzt ihrem gegenseitigen Hasse. Elisabeth wirft Marien ihre Vergehungen, Maria der Elisabeth ihre zweifelhafte Geburt und Heinrichs VIII. Argwohn auf ihre Mutter vor. Dieser Auftritt ist vorzüglich schön, eben weil die Wuth beide Königinnen aus den Schranken ihrer natürlichen Würde hinausrückt. Die Königinnen sind verschwunden; es sind zwei Weiber, zwei Nebenbuhlerinnen in der Schönheit, nicht in der Gewalt; die eine ist nicht Beherrscherin, die andere nicht Gefangene mehr; und obschon es in der Macht der einen steht, die andere aufs Blutgerüst zu schicken, so genießt doch die Schönste von beiden, die die Mittel zu gefallen am meisten in ihrer Gewalt hat, den Triumph, die allmächtige Elisabeth vor Leicesters Augen zu erniedrigen, sie vor den Augen des Liebhabers, der beiden so theuer ist, in den Staub zu treten.

Was dieser Lage Werth unendlich erhöht, ist die Furcht, die man bei jedem gereizten Worte empfindet, das Marien entfährt; und von dem Augenblick an, wo sie sich von dem Strom ihrer Wuth hinreißen läßt, schaudert man bei jedem Schmähworte, dessen fürchterliche Folgen man vor

Augen sieht, vor Entsetzen zurück, als wäre man schon Zeuge ihres Todes.

Als Elisabeth nach geendigter Unterredung nach London zurückgeht, versuchen die Anhänger der katholischen Parthei einen Anschlag auf ihr Leben auszuführen. Er mißlingt; Talbot, der tugendhafteste ihrer Freunde, entwaffnet den Meuchelmörder, und das Volk verlangt mit lautem Geschrei den Tod der Maria. Hier ist ein unvergleichlicher Auftritt. Der Lord Kanzler Burleigh dringt in Elisabeth, daß sie Mariens Todesurtheil unterschreibe. Talbot, der so eben die Königin vom Tode gerettet, wirft sich ihr zu Füßen, und fleht um Gnade für ihre Feindin.

Ich will die Stimme der Gerechtigkeit
Jetzt nicht erheben, jetzt ist nicht die Zeit,
Du kannst in diesem Sturme sie nicht hören.
Dieß eine nur vernimm! Du zitterst jetzt
Vor dieser lebenden Maria. Nicht
Die lebende hast du zu fürchten. Zittre vor
Der Todten, der Enthaupteten. Sie wird
Vom Grab' erstehen, eine Zwietrachtsgöttin,
Ein Rachegeist in deinem Reich herumgehn,
Und deines Volkes Herzen von dir wenden.
Jetzt haßt der Britte die gefürchtete,
Er wird sie *rächen*, wenn sie nicht mehr ist.
Nicht mehr die Feindin seines Glaubens, nur
Die Enkeltochter seiner Könige,
Des Hasses Opfer und der Eifersucht
Wird er in der bejammerten erblicken!
Schnell wirst du die Veränderung erfahren.
Durchziehe London, wenn die blut'ge That
Geschehen, zeige dich dem Volk, das sonst
Sich jubelnd um dich her ergoß, du wirst
Ein andres England sehn, ein andres Volk,
Denn dich umgiebt nicht mehr die herrliche
Gerechtigkeit, die alle Herzen dir
Besiegte! *Furcht*, die schreckliche Begleitung
Der Tyrannei, wird schaudernd vor dir herziehn,
Und jede Straße, wo du gehst, veröden.

Du hast das letzte, äußerste gethan,
Welch Haupt steht fest, wenn dieses heil'ge fiel!

Die Antwort der Elisabeth auf diese Anrede ist ausnehmend fein und geschickt angelegt. Ein Mann, in einer ähnlichen Lage, würde unbezweifelt sich der Lüge bedient haben, um die Ungerechtigkeit zu bemänteln; Elisabeth geht weiter; sie will, indem sie sich der Rache hingiebt, Interesse für sich erwecken; indem sie die grausamste Handlung begeht, ein Mitleidsgefühl für sich rege machen. Sie spielt, wenn ich mich so ausdrücken darf, das Spiel einer blutdürstigen Coketterie, und der Character des Weibes blickt aus dem des Tyrannen vor.

Ach Shrewsbury! Ihr habt mir heut das Leben
Gerettet, habt des Mörders Dolch von mir
Gewendet — Warum ließet ihr ihm nicht
Den Lauf? So wäre jeder Streit geendigt,
Und alles Zweifels ledig, rein von Schuld,
Läg' ich in meiner stillen Gruft! Fürwahr,
Ich bin des Lebens und des Herrschens müd'.
Muß eine von uns Königinnen fallen,
Damit die andre lebe — und es ist
Nicht anders, das erkenn' ich — kann denn ich
Nicht die seyn, welche weicht? Mein Volk mag wählen,
Ich geb' ihm seine Majestät zurück.
Gott ist mein Zeuge, daß ich nicht für mich,
Nur für das Beste meines Volks gelebt.
Hofft es von dieser schmeichlerischen Stuart,
Der jüngern Kön'gin, glücklichere Tage,
So steig' ich gern von diesem Thron und kehre
In Woodstocks stille Einsamkeit zurück,
Wo meine anspruchlose Jugend lebte,
Wo ich, vom Tand der Erdengröße fern,
Die Hoheit in mir selber fand. Bin ich
Zur Herrscherin doch nicht gemacht! Der Herrscher
Muß hart seyn können, und mein Herz ist weich.
Ich habe diese Insel lange glücklich
Regiert, weil ich nur brauchte zu beglücken.
Es kommt die erste schwere Königspflicht,
Und ich empfinde meine Ohnmacht. —

Bei diesen Worten unterbricht Burleigh die Königin, und macht ihr alles zum Vorwurf, worüber sie getadelt seyn will, ihre Schwäche, ihre Nachsicht, ihr Mitleid; er scheint Muth zu haben, weil er Kraft in die Forderung legt, die er an die Monarchin thut; denn diese Forderung enthält noch mehr ihren Wunsch als den seinigen. Mit der Schmeichelei im barschen rauhen Gewande des Tadels bringt man es insgemein weiter, als mit der süßlichen; und der Hofmann, der sich das Ansehen geben kann, er spreche aus der Fülle des Herzens, wenn, was er sagt, tief überlegt und fein abgewogen ist, gehört zu den ausgelernten.

Elisabeth unterschreibt endlich das Todesurtheil. Sie ist allein mit dem Geheimschreiber, und die weibliche Schüchternheit, die ihr mitten in der Festigkeit des Despotismus anklebt, erweckt in ihr den Wunsch: möchte doch dieses untergeordnete Werkzeug deiner Befehle die Verantwortlichkeit der Sache über sich nehmen! Der Schreiber ist nicht so scharfsinnig; er dringt in die Königin, bittet um eine Erklärung, um den Befehl, das Urtheil vollstrecken zu lassen. Sie verweigert sie mit den Worten: „Thut, was eures Amts ist,“ geht ab, und läßt den Unglücklichen rathlos, zweifelnd stehen. Der Kanzler Burleigh kommt dazu, entreißt ihm das Papier, und macht seiner Unschlüssigkeit ein Ende.

Der Graf Leicester ist in die Sache hineingezogen; Mariens Freunde hatten ihn zu ihrer Rettung aufgefordert. Er erfährt, daß er bei Elisabeth angegeben ist, und ergreift plötzlich den gräßlichen Entschluß, von Maria abzuspringen, und mit eben so viel Keckheit als List, der Königin Elisabeth einen Theil der Geheimnisse zu verrathen, die ihm seine unglückliche Freundin anvertraut

hat. Seine niederträchtigen Lügen und Entdeckungen überzeugen Elisabeth nur halb; sie verlangt von ihm, er solle Maria aufs Blutgerüst begleiten, zum Beweise, daß er sie nicht liebe. Diese Eifersucht als Weib, in einem Todesurtheil als Monarchin, muß Leicester mit Haß und Verachtung gegen sie erfüllen; gleichwohl muß er hier vor der Königin zittern, obschon die Natur ihn zu ihrem Gebieter machte; und dieser seltsame Contrast schafft eine ganz eigne Situation; die aber, so wie alles übrige, dem fünften Acte weit nachsteht. Ich habe in Weimar einer Vorstellung der Maria Stuart beigewohnt, und kann noch immer nicht ohne die tiefste Rührung an die erste Hälfte dieses Acts zurückdenken.

Zuerst treten die Frauen der Maria, in tiefe Trauer gekleidet, mit verweinten Augen auf. Ihre alte Amme, mit großem, aber stillem Schmerz, trägt das Schmuckkästchen der Königin, welches sie, auf ihren Befehl, unter ihre Frauen vertheilen soll. Sir Paulet, der Hüter Maria's, und viele Bediente, gleichfalls in schwarzen Kleidern, treten ein, und füllen das Zimmer an. Melvil, ehemaliger Haushofmeister der Königin, ist so eben aus Rom gekommen. Die Amme empfängt ihn mit Rührung, beschreibt ihm den Muth der Maria, die in diesem entscheidenden Augenblicke, gesammelt und gefaßt, einzig mit dem Heil ihrer Seele beschäftiget ist. Nur ein Kummer nagt an ihrem Herzen; sie entbehrt eines Priesters, der ihr das Nachtmahl reichen, und sie von ihren Sünden loßbinden kann.

Die Amme erzählt ferner, wie ein Pochen in der Nacht ihr Ohr erschreckt hat; wie beide gehofft, es sey der kecke Versuch ihrer Freunde, sie zu retten; wie sie plötzlich erfahren, daß, zu ihren

Füßen, die Zimmer das Gerüst aufschlagen. — Melvil frägt: wie Maria diesen Wechsel ertragen? Die Amme erwiedert: der Königin sey nichts schmerzhafter gewesen, als Lord Leicesters schändlicher Verrath. Da flossen ihre Thränen, setzt sie hinzu: doch bald war auch dieser Schmerz überwunden, und die Ruhe und Würde, die einer Königin ziemen, kehrten wieder zurück.

Mariens Frauen gehen aus und ein, um gegebene Befehle auszurichten. Die eine bringt einen goldenen Becher mit Wein, den Maria verlangt hat, um sich zum letzten Gange zu stärken, und setzt ihn zitternd auf den Tisch. Eine zweite tritt todtenbleich herein, sie hat unten im Vorbeigehn das schwarzbehangne Zimmer halb offen, das Gerüst, den Block, das Beil gesehn. Das Entsetzen der Zuschauer hat beinahe schon den höchsten Grad erreicht, als Maria im höchsten Schmuck der königlichen Pracht erscheint; sie allein ist weiß und festlich gekleidet, hat ein Crucifix in der Hand, ein Diadem in den Haaren; ihr Auge glänzt von der himmlischen Verzeihung, die sie durch ihre Leiden erworben.

Mit ruhiger Hoheit im ganzen Kreise herumsehend, tröstet sie ihre schluchzenden Frauen:

Was klagt ihr? Warum weint ihr? Freuen solltet
Ihr euch mit mir, daß meiner Leiden Ziel
Nun endlich naht, daß meine Bande fallen,
Mein Kerker aufgeht, und die frohe Seele sich
Auf Engelsflügeln schwingt zur ew'gen Freiheit.
Da, als ich in die Macht der stolzen Feindin
Gegeben war, Unwürdiges erduldend,
Was einer freien großen Königin
Nicht ziemt, da war es Zeit, um mich zu weinen!
— Wohlthätig, heilend, nahet mir der Tod,
Der ernste Freund! Mit seinen schwarzen Flügeln
Bedeckt er meine Schmach — Den Menschen adelt,
Den tiefgesunkenen, das letzte Schicksal.

Die Krone fühl' ich wieder auf dem Haupt,
Den würd'gen Stolz in meiner edeln Seele!

Indem sie einige Schritte weiter vortritt, bemerkt sie Melvil, und freut sich, daß ein Freund, ein Bekenner ihres Glaubens, ihr als Zeuge dasteht in der Todesstunde. Sie erkundigt sich bei ihm nach ihren theuern Blutsverwandten in Frankreich, nach ihren alten Dienern, und legt die letzten Wünsche für die Ihrigen in seine treue Brust.

Ich segne meinen Oehm, den Kardinal,
Und Heinrich Guise, meinen edlen Vetter.
Ich segne auch den Papst, den heiligen
Statthalter Christi, der mich wieder segnet,
Und den kathol'schen König, der sich edelmüthig
Zu meinem Retter, meinem Rächer anbot —
Sie alle stehn in meinem Testament,
Sie werden die Geschenke meiner Liebe,
Wie arm sie sind, darum gering nicht achten.

Sich dann zu ihren Dienern wendend, fährt sie fort:

Euch hab' ich meinem königlichen Bruder
Von Frankreich anempfohlen, er wird sorgen
Für euch, ein neues Vaterland euch geben,
Und ist euch meine letzte Bitte werth,
Bleibt nicht in England, daß der Britte nicht
Sein stolzes Herz an eurem Unglück weide,
Nicht die im Staube seh', die mir gedient.
Bei diesem Bildniß des Gekreuzigten
Gelobet mir, dieß unglücksel'ge Land
Alsbald, wenn ich dahin bin, zu verlassen!

Melvil berührt das Crucifix und spricht:

Ich schwöre dir's, im Namen dieser aller.

Jetzt theilt die Königin ihren Schmuck, ihre Kostbarkeiten, unter ihre Frauen aus. Ueberaus rührend ist, was sie zu jeder besonders spricht, über ihre Gemüthsart, ihre Neigungen; wie sie einer jeden den herzlichsten Rath auf den Weg giebt. Besonders großmüthig und edel zeigt sie sich gegen eine derselben, deren Mann, Mariens

Schreiber, gegen die Königin fälschlich bezeugt hatte; sie übernimmt es selbst, die Unglückliche zu trösten; sie will des Gatten Schuld an ihr nicht rächen. Und nun, indem sie sich an ihre treue Hanna wendet:

Dich, meine treue Hanna, reizet nicht
Der Werth des Goldes, nicht der Steine Pracht,
Dir ist das höchste Kleinod mein Gedächtniß.
Nimm dieses Tuch! Ich hab's mit eigner Hand
Für dich gestickt in meines Kummers Stunden,
Und meine heißen Thränen eingewoben.
Mit diesem Tuch wirst du die Augen mir verbinden,
Wenn es so weit ist — diesen letzten Dienst
Wünsch' ich von meiner Hanna zu empfangen.

Endlich ruft sie:

Kommt alle!
Kommt und empfangt mein Lebewohl!

reicht allen die Hand, und spricht:

Leb' wohl, Margretha — Alix, lebe wohl —
Dank Burgoyn, für eure treuen Dienste —
Dein Mund brennt heiß, Gertrude — Ich bin viel
Gehasset worden, doch auch viel geliebt!
Ein edler Mann beglücke meine Gertrud,
Denn Liebe fordert dieses glüh'nde Herz —
Bertha! du hast das beste Theil erwählt,
Die keusche Braut des Himmels willst du werden!
O eile, dein Gelübde zu vollziehn!
Betrüglich sind die Güter dieser Erden,
Das lern' an deiner Königin! — Nichts weiter!
Lebt wohl! Lebt wohl! Lebt ewig wohl!

Im folgenden Auftritt bleibt Maria allein mit Melvil. Dieser Auftritt ist von unbeschreiblicher Wirkung obschon nicht zu leugnen ist, daß ihn mancher Tadel treffen kann. Maria hat alles Zeitliche berichtigt; eins nur ist, was ihrer beklemmten Seele Kummer macht; sie steht an dem Rande der Ewigkeit, und ihr ist, zur Versöhnung mit Gott, ein Priester ihrer Kirche versagt. Melvil spricht ihr Beruhigung zu.

Ich bin ein Priester, deine letzte Beichte
Zu hören, dir auf deinem Todesweg
Den Frieden zu verkündigen, hab' ich
Die sieben Weih'n auf meinem Haupt empfangen,
Und diese Hostie überbring' ich dir
Vom heil'gen Vater, die er selbst geweihet.

O so muß, ruft Maria mit Entzücken aus:

O so muß an der Schwelle selbst des Todes
Mir noch ein himmlisch Glück bereitet seyn!
Wie ein Unsterblicher auf goldnen Wolken
Herniederfährt, wie den Apostel einst
Der Engel führte aus des Kerkers Banden,
Ihn hält kein Riegel, keines Hüters Schwerdt,
Er schreitet mächtig durch verschloßne Pforten,
Und im Gefängniß steht er glänzend da,
So überrascht mich hier der Himmelsbote,
Da jeder ird'sche Retter mich getäuscht!
— Und ihr, mein Diener einst, seid jetzt der Diener
Des höchsten Gottes, und sein heil'ger Mund!
Wie eure Kniee sonst vor mir sich beugten,
So lieg' ich jetzt im Staub vor euch.

Die schöne, die königliche Maria sinkt hier vor Melvil nieder, und Melvil, ihr Diener, mit aller Würde der Kirche angethan, läßt sie zu seinen Füßen liegen, und befrägt sie:

(Nicht zu vergessen, daß Melvil sie des letzten Anschlags gegen das Leben der Elisabeth bewußt und schuldig hält. Ferner ist zu bemerken, daß das Folgende nur zum Lesen, nicht zum Darstellen, sich eignet, und daß auf den meisten deutschen Bühnen, die Handlung des heil. Abendmahls wegfällt.)

Melvil.

(indem er das Zeichen des Kreuzes über sie macht)

Im Namen
Des Vaters und des Sohnes und des Geistes!
Maria, Königin! Hast du dein Herz
Erforschet, schwörst du, und gelobest du
Wahrheit zu beichten vor dem Gott der Wahrheit?

Maria.

Mein Herz liegt offen da vor dir und ihm.

Melvil.

Sprich, welcher Sünde zeiht dich dein Gewissen,
Seitdem du Gott zum letztenmal versöhnt?

Maria.

Von neid'schem Hasse war mein Herz erfüllt,
Und Rachgedanken tobten in dem Busen.
Vergebung hofft' ich Sünderin von Gott,
Und konnte nicht der Gegnerin vergeben.

Melvil.

Bereuest du die Schuld, und ist's dein ernster
Entschluß, versöhnt aus dieser Welt zu scheiden?

Maria.

So wahr ich hoffe, daß mir Gott vergebe.

Melvil.

Welch' andrer Sünde klagt das Herz dich an?

Maria.

Ach, nicht durch Haß allein, durch sünd'ge Liebe
Noch mehr hab' ich das höchste Gut beleidigt.
Das eitle Herz ward zu dem Mann gezogen,
Der treulos mich verlassen und betrogen!

Melvil.

Bereuest du die Schuld, und hat dein Herz
Vom eiteln Abgott sich zu Gott gewendet?

Maria.

Es war der schwerste Kampf, den ich bestand,
Zerrissen ist das letzte ird'sche Band.

Melvil.

Welch and'rer Schuld verklagt dich dein Gewissen?

Maria.

Ach, eine frühe Blutschuld, längst gebeichtet,
Sie kehrt zurück mit neuer Schreckenskraft,
Im Augenblick der letzten Rechenschaft,
Und wälzt sich schwarz mir vor des Himmels Pforten.
Den König, meinen Gatten, ließ ich morden,
Und dem Verführer schenkt' ich Herz und Hand!
Streng büßt' ichs ab mit allen Kirchenstrafen,
Doch in der Seele will der Wurm nicht schlafen.

Melvil.
Verklagt das Herz dich keiner andern Sünde,
Die du noch nicht gebeichtet und gebüßt?

Maria.
Jetzt weißt du alles, was mein Herz belastet.

Melvil.
Denk' an die Nähe des Allwissenden!
Der Strafen denke, die die heil'ge Kirche
Der mangelhaften Beichte droht: Das ist
Die Sünde zu dem ew'gen Tod, denn das
Ist wider seinen heil'gen Geist gefrevelt!

Maria.
So schenke mir die ew'ge Gnade Sieg
Im letzten Kampf, als ich dir wissend nichts verschwieg.

Melvil.
Wie? deinem Gott verhehlst du das Verbrechen,
Um dessentwillen dich die Menschen strafen?
Du sagst mir nichts von deinem blut'gen Antheil
An Babingtons und Parrys Hochverrath?
Zeitlichen Tod stirbst du für diese That,
Willst du auch noch den ew'gen dafür sterben?

Maria.
Ich bin bereit zur Ewigkeit zu gehn;
Noch eh' sich der Minutenzeiger wendet,
Werd' ich vor meines Richters Throne stehn,
Doch wiederhol' ichs, meine Beichte ist vollendet.

Melvil.
Erwäg' es wohl. Das Herz ist ein Betrüger.
Du hast vielleicht mit list'gem Doppelsinn
Das Wort vermieden, das dich schuldig macht,
Obgleich der Wille das Verbrechen theilte.
Doch wisse, keine Gaukelkunst berückt
Das Flammenauge, das ins Inn're blickt!

Maria.
Ich habe alle Fürsten aufgeboten,
Mich aus unwürd'gen Banden zu befrein,
Doch nie hab' ich durch Vorsatz oder That
Das Leben meiner Feindin angetastet!

Melvil.
So hätten deine Schreiber falsch gezeugt?

Maria.

Wie ich gesagt, so ists. Was jene zeugten,
Das richte Gott!

Melvil.

So steigst du, überzeugt
Von deiner Unschuld, auf das Blutgerüste?

Maria.

Gott würdigt mich, durch unverdienten Tod
Die frühe schwere Blutschuld abzubüßen.

Melvil.

(macht den Segen über sie).

So gehe hin, und sterbend büße sie!
Sink' ein ergebnes Opfer am Altare,
Blut kann versöhnen, was das Blut verbrach,
Du fehltest nur aus weiblichem Gebrechen,
Dem sel'gen Geiste folgen nicht die Schwächen
Der Sterblichkeit in die Verklärung nach.
Ich aber künde dir, kraft der Gewalt,
Die mir verliehen ist, zu lösen und zu binden,
Erlassung an von allen deinen Sünden!
Wie du geglaubet, so geschehe dir!

(Er reicht ihr die Hostie.)

Nimm hin den Leib, er ist für dich geopfert!

(Er ergreift den Kelch, der auf dem Tische steht, consekrirt ihn mit stillem Gebet, dann reicht er ihr denselben. Sie zögert, ihn anzunehmen, und weis't ihn mit der Hand zurück.)

Nimm hin! Der Papst erzeigt dir diese Gunst!
Im Tode noch sollst du das höchste Recht
Der Könige, das priesterliche, üben!

(Sie empfängt den Kelch.)

Und wie du jetzt dich in dem ird'schen Leib
Geheimnißvoll mit deinem Gott verbunden,
So wirst du dort in seinem Freudenreich,
Wo keine Schuld mehr seyn wird, und kein Weinen,
Ein schön verklärter Engel, dich
Auf ewig mit dem Göttlichen vereinen.

(Er setzt den Kelch nieder. Auf ein Geräusch, das gehört wird, bedeckt er sich das Haupt, und geht an die Thüre, Maria bleibt in stiller Andacht auf den Knieen liegen.)

Melvil (zurückkommend)

Dir bleibt ein harter Kampf noch zu bestehn.
Fühlst du dich stark genug, um jede Regung
Der Bitterkeit, des Hasses zu besiegen?

Maria.

Ich fürchte keinen Rückfall. Meinen Haß
Und meine Liebe hab' ich Gott geopfert.

Melvil.

Nun so bereite dich, die Lords von Lester
Und Burleigh zu empfangen. Sie sind da.

Leicester bleibt ganz in der Entfernung stehen, ohne die Augen aufzuschlagen. Burleigh, der seine Fassung beobachtet, tritt zwischen ihn und die Königin.

Burleigh.

Ich komme, Lady Stuart, eure letzten
Befehle zu empfangen.

Maria.

Dank, Milord!

Burleigh.

Es ist der Wille meiner Königin,
Daß euch nichts billiges verweigert werde.

Maria.

Mein Testament nennt meine letzten Wünsche.
Ich habs in Ritter Paulets Hand gelegt,
Und bitte, daß es treu vollzogen werde.

Paulet.

Verlaßt euch drauf.

Maria.

Ib bitte, meine Diener ungekränkt
Nach Schottland zu entlassen, oder Frankreich,
Wohin sie selber wünschen und begehren.

Burleigh.

Es sey, wie ihr es wünscht.

Maria.

Und weil mein Leichnam
Nicht in geweihter Erde ruhen soll,
So dulde man, daß dieser treue Diener
Mein Herz nach Frankreich bringe zu den Meinen.
— Ach! Es war immer dort!

Burleigh.

Es soll geschehn!
Habt ihr noch sonst —

Maria.

Der Königin von England
Bringt meinen schwesterlichen Gruß — Sagt ihr,
Daß ich ihr meinen Tod von ganzem Herzen
Vergebe, meine Heftigkeit von gestern
Ihr reuevoll abbitte — Gott erhalte sie,
Und schenk' ihr eine glückliche Regierung!
— — — — — — — —
— Ich bin mit meinem Gott versöhnt! —

(Hanna und die andern Frauen der Königin dringen herein mit Zeichen des Entsetzens, ihnen folgt der Sherif).

Maria.

Was ist dir, Hanna? — Ja, nun ist es Zeit!
Hier kommt der Sherif, uns zum Tod zu führen.
Es muß geschieden seyn! lebt wohl!

(Ihre Frauen hängen sich an sie mit heftigem Schmerz; zu Melvil).

Ihr, werther Sir, und meine treue Hanna,
Sollt mich auf diesem letzten Gang begleiten.
Milord versagt mir diese Wohlthat nicht!

Burleigh.

Ich habe dazu keine Vollmacht.

Maria.

Wie?
Die kleine Bitte könntet ihr mir weigern?
Habt Achtung gegen mein Geschlecht! Wer soll
Den letzten Dienst mir leisten! Nimmermehr
Kann es der Wille meiner Schwester seyn,
Daß mein Geschlecht in mir beleidigt werde,
Der Männer rohe Hände mich berühren!

Burleigh.

Es darf kein Weib die Stufen des Gerüstes
Mit euch besteigen — Ihr Geschrei und Jammern —

Maria.

Sie soll nicht jammern! Ich verbürge mich
Für die gefaßte Seele meiner Hanna!
Seid gütig, Lord. O trennt mich nicht im Sterben
Von meiner treuen Pflegerin und Amme!
Sie trug auf ihren Armen mich ins Leben,
Sie leite mich mit sanfter Hand zum Tod.

Paulet (zu Burleigh.)

Laßt es geschehn.

Burleigh.

Es sey.

Maria.

Nun hab' ich nichts mehr
Auf dieser Welt —
(Sie nimmt das Crucifix, und küßt es).
Mein Heiland! Mein Erlöser!
Wie du am Kreuz die Arme ausgespannt,
So breite sie jetzt aus, mich zu empfangen.

(Sie wendet sich zu gehen, in diesem Augenblick begegnet ihr Auge dem Grafen Leicester, der bei ihrem Aufbruch unwillkührlich aufgefahren, und nach ihr hingesehen. — Bei diesem Anblick zittert Maria, die Knie versagen ihr, sie ist im Begriff hinzusinken, da ergreift sie Graf Leicester, und empfängt sie in seinen Armen. Sie sieht ihn eine Zeitlang ernst und schweigend an, er kann ihren Blick nicht aushalten, endlich spricht sie).

Ihr haltet Wort, Graf Lester — Ihr verspracht
Mir euren Arm, aus diesem Kerker mich
Zu führen, und ihr leihet mir ihn jetzt!
(Er steht wie vernichtet. Sie fährt mit sanfter Stimme fort).
Ja, Lester, und nicht bloß
Die Freiheit wollt ich eurer Hand verdanken.
Ihr solltet mir die Freiheit theuer machen,
An eurer Hand, beglückt durch eure Liebe,
Wollt' ich des neuen Lebens mich erfreun.
Jetzt, da ich auf dem Weg bin, von der Welt
Zu scheiden, und ein sel'ger Geist zu werden,
Den keine ird'sche Neigung mehr versucht,
Jetzt, Lester, darf ich ohne Schaamerröthen

Euch die besiegte Schwachheit eingestehn —
Lebt wohl, und wenn ihr könnt, so lebt beglückt!
Ihr durftet werben um zwei Königinnen,
Ein zärtlich liebend Herz habt ihr verschmäht,
Verrathen, um ein stolzes zu gewinnen,
Knieet zu den Füßen der Elisabeth!
Mög' euer Lohn nicht eure Strafe werden!
Lebt wohl! — Jetzt hab' ich nichts mehr auf der Erden!

Nach dem Abgang der Maria, bleibt Leicester allein. Scham und Verzweiflung machen ihn sprachlos; endlich stammelt er Worte, bricht in Vorwürfe gegen sich aus; jetzt lauscht er, horchet, hört was unter ihm vorgeht, und wie das Beil fällt, zuckt er zusammen und sinkt ohnmächtig nieder. Später im Stücke erfährt man, daß er zu Schiffe und nach Frankreich gegangen. Elisabeth verliert ihren Geliebten, und dieser Verlust ist die erste Strafe ihrer Blutschuld.

Ich werde nun noch über diese unvollkommene Zergliederung eines Stücks, dem die Harmonie und der Reiz der Verse einen neuen ungemeinen Werth beilegt, einige Anmerkungen machen. Ich weiß nicht, ob man es sich in Frankreich erlauben würde, eine an sich entschiedene Situation zum Gegenstand eines ganzen Acts zu machen; so viel aber ist gewiß: diese Ruhe des Schmerzes, die aus der Hoffnungslosigkeit entsteht, erregt die wahresten, die tiefsten Rührungen. Diese feierliche Stille gestattet dem Zuschauer, wie dem Opfer in sich selbst herabzusteigen, und in seinem Innersten alles zu fühlen, was das Unglück allein offenbaren kann.

Die Beichte, und vor allem das Abendmahl, dürfte mit Grund verwerflich seyn, nur nicht aus dem Grunde, daß beide ihre Wirkung verfehlen; denn das Pathétische, was sich auf eine Nationalreligion gründet, tritt dem Herzen so nahe, daß

nichts rührender, erschütternder seyn kann. Das erste Land der Catholicität, Spanien, und Spaniens religiösester Dichter, Calderon, der selbst in den Priesterstand getreten war, haben christliche Gegenstände und Feierlichkeiten auf die Bühne gebracht und auf der Bühne geduldet.

Ich sollte denken, man könnte sichs erlauben, ohne die Ehrerbietung, die man der christlichen Religion schuldig ist, aus den Augen zu setzen, sie in allem, was die Seele erhebt und das Leben verschönert, mit der Poesie und den schönen Künsten zu verweben. Das Gegentheil thun, hieße dem Beispiele jener Kinder folgen, die sich im Vaterhause immer ernst und feierlich-finster betragen zu müssen glauben. Religion ist in Allem, was uns auf eine uneigennützige edle Weise rührt; in unsern Herzen fließen Poesie, Liebe, Natur und Gottheit zusammen, trotz aller Bemühung, sie zu trennen; und wollte man dem Genie untersagen, alle diese Saiten zugleich zu berühren und erklingen zu lassen, es würde nie eine vollständige Seelenharmonie zu Stande kommen.

Die Königin Maria, welche Frankreich in ihrem Glanze, und England so tief im Unglück sah, ist der Gegenstand von mehr als tausend Gedichten gewesen, die ihre Reize und ihre Leiden besangen. Die Geschichte hat sie als leichtsinnig geschildert. Schiller giebt ihrem Charakter einen Anstrich von Ernst, und der Augenblick, in welchem er sie darstellt, rechtfertigt diese Veränderung zur Genüge. Eine zwanzigjährige Gefangenschaft, oder überhaupt nur zwanzig Lebensjahre, sie mögen verflossen seyn, wie sie wollen, sind fast immer für den Menschen eine strenge Zuchtlehre.

Der Abschied Maria's vom Grafen Leicester ist in meinen Augen eine der schönsten Zusammen-

stellungen auf der Bühne. Der Moment ist nicht ohne Süßigkeit für Marien, sie fühlt Mitleiden mit dem Grafen, so strafbar er ist; sie fühlt den Werth der Erinnerung, den sie in ihm zurückläßt, und diese Rache des Herzens ist erlaubt. Im Augenblicke wo sie stirbt, weil er sie nicht retten wollen, wiederholt sie ihm ihre Liebe; kann uns in der furchtbaren Stunde der Trennung, die der Tod über uns verhängt, etwas trösten, so sind es die letzten feierlichen Worte des Sterbenden; denn in diese mischt sich keine Absicht, keine Täuschung; die reinste Wahrheit entflieht seiner Brust mit dem Leben.

Neunzehntes Capitel.

Die Jungfrau von Orleans. Die Braut von Messina.

In einem reizenden Gedichte wirft Schiller den Franzosen ihre Undankbarkeit gegen Johanna von Arc vor. Eine der schönsten Epochen in der Geschichte, der Befreiung Frankreichs und Carls VII. vom fremden Joche, ist noch von keiner Feder beschrieben worden, die es verdiente, das Andenken an Voltaire's Faunengedicht zu vertilgen; ein Ausländer ist es, der es versucht hat, den Ruhm einer französischen Heldin wieder herzustellen, einer Heldin, deren unglückliches Schicksal für sie einnehmen würde, wenn auch ihre Thaten nicht zum gerechten Enthusiasmus für sie aufriefen. Shakespear, ein Engländer, mußte Johanna von Arc mit Partheilichkeit beurtheilen; gleichwohl stellt

er sie in seinem historischen Stücke, Heinrich VI. als ein anfangs vom Himmel begeistertes, dann vom Dämon des Ehrgeizes verführtes Mädchen dar. Die Franzosen allein haben es zugegeben, daß ihr Andenken geschmäht würde; ein neuer Beweis, wie schwer diese Nation an dem Unrecht trägt, dem Spott nicht widerstehen zu können, wenn auf eine witzige Weise dazu gereizt wird. Doch giebt es so viel Raum in der Welt, sowohl zum Ernst als zur Lustigkeit, daß man sichs wohl zum Gesetz machen sollte, mit dem Ehrwürdigen nie seinen Spott zu treiben, ohne deswegen der Freiheit zu lachen zu entsagen.

Die Jungfrau von Orleans ist ein zu gleicher Zeit historischer und romantischer Stoff. Daher hat Schiller sein Stück mit lyrischen Fragmenten durchwebt, und diese Abwechslung ist beim Lesen, und selbst in der Darstellung, von großer Schönheit. Wir können uns allenfalls nur aus dem Monolog des Polyeuct, oder aus Athalia's und Esther's Chören, einen Begriff von der Wirkung des Lyrischen auf der Bühne machen. Die dramatische Poesie ist von der Situation, die sie zu schildern hat, unzertrennlich; sie ist eine in Handlung gesetzte Erzählung; sie stellt den Menschen im Kampfe mit dem Schicksal auf. Die lyrische Poesie ist religiösen Stoffen vorzüglich angemessen; sie erhebt das Gemüth gen Himmel; sie drückt eine namenlose, aber erhabene Hingebung aus, die uns oft mitten im Gewühl der Leidenschaften ergreift, uns von aller persönlichen Unruhe befreit, um uns, auf einen Augenblick, des göttlichen Friedens theilhaftig zu machen.

Freilich muß der Dichter dahin sehen, daß der Gang und die steigende Kraft des Interesse von lyrischen Unterbrechungen nicht leide. Da

aber

aber die dramatische Kunst keineswegs zum Zweck hat, uns zu belehren, ob der Held des Stücks stirbt oder ob er sich vermählt, so soll doch die allmählige Aufrollung der dargestellten Gegenstände hauptsächlich dazu dienen, Gefühle und Charactere zu entwickeln. Folglich hat der Dichter Recht, wenn er die theatralische Handlung bisweilen inne halten läßt, um die himmlische Musik der Seele anzustimmen. Man kann sich, so wie im Leben, also auch in der Kunst, sammeln, und einen Augenblick dem, was in und um uns vorgeht, sich entrücken.

Die historische Zeit, in welche das Leben und die Handlungen der Jungfrau von Orleans fallen, ist vorzüglich geeignet, den französischen Character in seiner ganzen Schönheit zu zeigen; damals nehmlich zeichnete sich, vor allen übrigen in Europa, diese Nation durch einen unverfälschten Glauben, eine blinde Ehrfurcht vor dem schönen Geschlecht, einen an Unbesonnenheit gränzenden Edelsinn im Kriege, aus.

Man denke sich ein junges sechszehnjähriges Mädchen, von majestätischem Wuchse, aber noch kindischen Zügen, weiblich, zart, und ohne andre Kraft, als die ihr von oben herabkommt; man denke sich eine Begeisterte im Glauben; einen Dichter, wenn sie im Namen des Geistes spricht, der in ihr waltet; in ihren Reden bald eine überirdische Intelligenz, bald eine Unwissenheit in allem verrathend, was ihr der Himmel nicht offenbaret hat. Also hat Schiller sich seine Jungfrau und ihre Rolle gedacht. Er läßt sie, in der ersten Scene, zu Vaucouleurs in der ländlichen Wohnung ihres Vaters auftreten. Dort hört sie von den Unglücksfällen Frankreichs sprechen. Die Beschreibung entflammt ihr Gemüth. Ihr alter Va-

ter schilt ihre Traurigkeit, ihre Schwärmerei, ihren Enthusiasmus. Er vermag nicht, in das Geheimniß des Außerordentlichen einzudringen, und sieht Böses in allem, was er nicht gewohnt ist zu sehen. Ein Landmann bringt einen Helm, den eine Zigeunerin ihm mit geheimnißvoller Gebehrde zugestellt hat. Johanna ergreift den Helm. „Mein ist der Helm!" ruft sie aus, setzt ihn auf; und die Ihrigen werden von dem Feuer ihrer Blicke ergriffen. Jetzt erhebt sie die Stimme, weissagt Frankreichs Triumph und die Niederlage der Feinde. Einer der Umstehenden, ein Stück von einem Freigeist, derselbe, der den Helm gebracht, spricht: „es geschehen keine Wunder mehr!"

Ja, ruft sie aus:

Es geschehn noch Wunder. — Eine weiße Taube
Wird fliegen und mit Adlerskühnheit diese Geier
Anfallen, die das Vaterland zerreißen.
Darnieder kämpfen wird sie diesen stolzen
Burgund, den Reichsverräther, diesen Talbot
Den himmelstürmend hunderthändigen,
Und diesen Salsbury, den Tempelschänder,
Und diese frechen Inselwohner alle
Wie eine Heerde Lämmer vor sich jagen.
Der Herr wird mit ihr seyn, der Schlachten Gott.
Sein zitterndes Geschöpf wird er erwählen,
Durch eine zarte Jungfrau wird er sich
Verherrlichen, denn er ist der Allmächt'ge!

Ihre Schwestern entfernen sich. Der Vater verlangt von ihr, daß sie an ihr Tagewerk gehe, und die Gedanken an jene große Ereignisse fahren lasse, die sich nicht für arme Landleute geziemen. Mit diesen Worten verläßt er sie; sie bleibt allein, und, im Begriff, auf immer dem Aufenthalt ihrer Jugend zu entsagen, ergreifen sie zugleich Sehnsucht und Wehmuth.

Lebt wohl ihr Berge, ihr geliebten Triften,
Ihr traulich stillen Thäler lebet wohl!
Johanna wird nun nicht mehr auf euch wandeln,
Johanna sagt euch ewig Lebewohl.
Ihr Wiesen, die ich wässerte! Ihr Bäume,
Die ich gepflanzet, grünet fröhlich fort!
Lebt wohl, ihr Grotten und ihr kühlen Brunnen!
Du Echo, holde Stimme dieses Thals,
Die oft mir Antwort gab auf meine Lieder,
Johanna geht und nimmer kehrt sie wieder!
Ihr Plätze alle meiner stillen Freuden
Euch laß ich hinter mir auf immerdar!
Zerstreuet euch ihr Lämmer auf der Heiden,
Ihr seyd jetzt eine hirtenlose Schaar,
Denn eine andre Heerde muß ich weiden,
Dort auf dem blut'gen Felde der Gefahr,
So ist des Geistes Ruf an mich ergangen,
Mich treibt nicht eitles, irdisches Verlangen.
Denn der zu Mosen auf des Horebs Höhen
Im feur'gen Busch sich flammend niederließ,
Und ihm befahl, vor Pharao zu stehen,
Der einst den frommen Knaben Isai's,
Den Hirten, sich zum Streiter ausersehen,
Der stets den Hirten gnädig sich bewies,
Er sprach zu mir aus dieses Baumes Zweigen:
„Geh hin! du sollst auf Erden für mich zeugen.
In rauhes Erz sollst du die Glieder schnüren,
Mit Stahl bedecken deine zarte Brust,
Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren
Mit sünd'gen Flammen eitler Erdenlust,
Nie wird der Brautkranz deine Locke zieren.
Dir blüht kein lieblich Kind an deiner Brust,
Doch werd' ich dich mit kriegerischen Ehren,
Vor allen Erdenfrauen dich verklären.
Denn wenn im Kampf die Muthigsten verzagen,
Wenn Frankreichs letztes Schicksal nun sich naht,
Dann wirst du meine Oriflamme tragen
Und wie die rasche Schnitterin die Saat,
Den stolzen Ueberwinder niederschlagen,
Umwälzen wirst du seines Glückes Rad,
Errettung bringen Frankreichs Heldensöhnen,
Und Rheims befrei'n und deinen König krönen!"

Ein Zeichen hat der Himmel mir verheißen,
Er sendet mir den Helm, er kommt von ihm,
Mit Götterkraft berühret mich sein Eisen.
Und mich durchflammt der Muth der Cherubim,
In's Kriegsgewühl hinein will es mich reißen,
Es treibt mich fort mit Sturmes Ungestüm,
Den Heldenruf hör' ich mächtig zu mir dringen,
Das Schlachtroß steigt und die Trompeten klingen.

Diese ersten Auftritte sind das Vorspiel zum Stücke, und vom Stücke unzertrennbar; der feierliche Entschluß der Jungfrau mußte handelnd dargestellt werden. Eine Erzählung würde die Bewegung des Impuls gehindert haben, der den Zuschauer mitten in die Stimmung versetzt, in welcher er seyn muß, um an die Wunder zu glauben, die sich ihm aufdringen werden.

Das Stück folgt der Geschichte, Schritt vor Schritt, bis zum Krönungsfeste in Rheims. Der Character der Agnes Sorel ist mit Würde und Zartheit gezeichnet; er dient der Reinheit der Jungfrau zu Folie; denn alle Welttugenden müssen den religiösen weichen. Schiller hat einen dritten weiblichen Character in sein Stück gebracht, Isabeau von Baiern; er hätte besser gethan, ihn zu streichen; er ist zurückstoßend, der Contrast ist zu stark, die Züge zu grell, als daß er von guter Wirkung seyn könne. Johanna von Arc muß mit Agnes Sorel in Gegensatz gestellt, die himmlische Liebe der irrdischen entgegengesetzt werden; aber Haß und Verkehrtheit in einem Weibe darzustellen, ist der Kunst unwürdig und setzt sie herab.

Wenn Shakespear Schillern den Stoff zum Auftritte gab, in welchem die Jungfrau den Herzog von Burgund zum Dauphin und zur Treupflicht zurückführt; so hat Schiller in der Ausführung sein Vorbild weit übertroffen. Johanna will im Gemüthe des Herzogs die Liebe zu Frank-

reich rege machen, die damals in allen edeln Bewohnern dieses schönen Landes so allmächtig war.

Was willst du thun Burgund? Wer ist der Feind,
Den deine Blicke mordbegierig suchen?
Der edle Prinz ist Frankreichs Sohn wie du,
Der Tapfre ist dein Waffenfreund und Landsmann,
Ich selbst bin deines Vaterlandes Tochter.
Wir alle, die du zu vertilgen strebst,
Gehören zu den Deinen — unsre Arme
Sind aufgethan dich zu empfangen, unsre Knie
Bereit dich zu verehren — unser Schwert
Hat keine Spitze gegen dich. Ehrwürdig
Ist uns das Antlitz, selbst im Feindeshelm,
Das unsers Königs theure Züge trägt.

Der Herzog will sein Ohr vor ihrer Redeschlinge verwahren. „Mich bethörst du nicht!“ ruft er aus.

Johanna fährt fort:

Uns treibt nicht die gebieterische Noth
Zu deinen Füßen, nicht als Flehende
Erscheinen wir vor dir. — Blick' um dich her!
In Asche liegt das engelländ'sche Lager,
Und eure Todten decken das Gefild.
Du hörst der Franken Kriegstrommete tönen,
Gott hat entschieden, unser ist der Sieg.
Des schönen Lorbeers frisch gebrochnen Zweig
Sind wir bereit, mit unserm Freund zu theilen.
— O komm herüber! Edler Flüchtling komm!
Herüber, wo das Recht ist und der Sieg.
Ich selbst, die Gottgesandte, reiche dir
Die schwesterliche Hand. Ich will dich rettend
Herüber ziehn auf unsre reine Seite! —
Der Himmel ist für Frankreich. Seine Engel,
Du siehst sie nicht, sie fechten für den König,
Sie alle sind mit Lilien geschmückt,
Lichtweiß wie diese Fahn' ist unsre Sache,
Die reine Jungfrau ist ihr keusches Sinnbild.

Burgund.

Verstrickend ist der Lüge trüglich Wort,
Doch ihre Rede ist wie eines Kindes.

Wenn böse Geister ihr die Worte leihn,
So ahmen sie die Unschuld siegreich nach.
Ich will nicht weiter hören. Zu den Waffen!
Mein Ohr, ich fühl's, ist schwächer als mein Arm.

Johanna.

Du nennst mich eine Zauberin, giebst mir Künste
Der Hölle Schuld — Ist Frieden stiften, Haß
Versöhnen, ein Geschäft der Hölle? Kommt
Die Eintracht aus dem ew'gen Pfuhl hervor?
Was ist unschuldig, heilig, menschlich gut,
Wenn es der Kampf nicht ist um's Vaterland?
Seit wann ist die Natur so mit sich selbst
Im Streite, daß der Himmel die gerechte Sache
Verläßt, und daß die Teufel sie beschützen?
Ist aber das, was ich dir sage, gut,
Wo anders als von oben konnt' ich's schöpfen?
Wer hätte sich auf meiner Schäfertrift
Zu mir gesellt, das kind'sche Hirtenmädchen
In königlichen Dingen einzuweihn?
Ich bin vor hohen Fürsten nie gestanden,
Die Kunst der Rede ist dem Munde fremd.
Doch jetzt, da ich's bedarf dich zu bewegen,
Besitz' ich Einsicht, hoher Dinge Kunde;
Der Länder und der Könige Geschick
Liegt sonnenhell vor meinem Kindesblick,
Und einen Donnerkeil führ' ich im Munde.

Bei diesen Worten fühlt sich der Herzog bewegt, gerührt, hingerissen. Johanna bemerkt es, und ruft:

Er weint, er ist bezwungen, er ist unser!

Die französischen Krieger neigen ihre Schwerter und ihre Fahnen; Carl VII. erscheint, der Herzog wirft sich ihm zu Füßen.

Es thut mir leid um uns, daß kein Franzose der Verfasser dieses Auftritts war. Wie viel Genie, und vor allem, wie viel Empfindung und Natur, wird aber nicht erfordert, um in solchem Grade mit allem eins zu werden, was in allen Ländern und zu allen Zeiten schön und wahr ist.

Talbot, den Shakespear als einen Gotteslåugner, als einen rohen Krieger darstellt, der mit dem Himmel selbst im Streite liegt, der den Tod verachtet, obschon ihm vor dem Tode schaudert, Talbot wird von Schiller vorgestellt, wie er, von der Jungfrau verwundet, unter Verwůnschungen und Gotteslåsterungen stirbt. Vielleicht wåre es besser gewesen, der allgemeinen Sage treu zu bleiben, welcher zu Folge Johanna nie Blut vergoß, sondern ohne zu tődten siegte. Ein Critiker von reinem, aber strengem Geschmack macht es Schillern zum Vorwurf, daß er seiner Heldin Gefůhl fůr die Liebe gab, anstatt sie den Mårtyrertod sterben zu lassen, ohne sich durch irgend eine menschliche Schwachheit von ihrer gőttlichen Sendung abziehen zu lassen. Doch so ganz vollkommen håtte man sie nur im Heldengedicht schildern kőnnen; in der Tragődie wůrde ein durchaus heiliges, reines Gemůth vielleicht nur eben so wirken, wie ein wunderbares allegorisches Wesen, dessen Handlungen vorauszusehen sind, und das, von keiner menschlichen Leidenschaft bewegt, uns weder den dramatischen Kampf, noch das dramatische Interesse zur Schau stellt.

Unter den edeln Rittern des franzősischen Hofes ist der tapfere Důnois der erste, der der Jungfrau Herz und Hand anbietet. Ihrem Gelůbde getreu, schlågt sie ihn aus. Ein junger Englånder, Montgommery, stőßt mitten in der Schlacht auf sie, fleht um sein Leben, und schildert den Schmerz, der seinen alten Vater ergreifen wird. Johanna verwirft seine Bitte, und zeigt sich unerbittlicher, als es ihr die himmlische Jungfrau zur Pflicht machte. Im Augenblick aber, wo sie einen zweiten Englånder, den jungen Lionel, treffen will, fůhlt sie Mitleid mit ihm, seine Gestalt růhrt sie,

Liebe schleicht sich in ihr Herz ein. Ihre Kraft ist verschwunden. Ein schwarzer Ritter, in der Farbe des Schicksals, erscheint ihr im Kampfe, räth ihr, nicht nach Rheims zu gehen, sie geht dennoch nach Rheims; der feierliche Krönungszug wird auf der Bühne dargestellt; Johanna von Arc nimmt in dem Zuge die Ehrenstelle ein, aber ihre Schritte wanken, mit zitternden Händen trägt sie die heilige Oriflamme, und man sieht, daß der himmlische Geist von ihr gewichen ist.

Ehe sie in die Cathedrale tritt, bleibt sie stehen, und allein auf der Bühne. Hinter der Scene hört man die festliche Musik, die den Krönungsmarsch verkündet, und Johanna athmet ihre Gefühle in harmonische Klagen aus, während Flöten- und Hoboenklang die Lüfte erfüllt.

Die Waffen ruhn, des Krieges Stürme schweigen,
Auf blut'ge Schlachten folgt Gesang und Tanz,
Durch alle Straßen tönt der muntre Reigen,
Altar und Kirche prangt in Festes Glanz
Und Pforten bauen sich aus grünen Zweigen,
Und um die Säule windet sich der Kranz,
Das weite Rheims faßt nicht die Zahl der Gäste,
Die wallend strömen zu dem Völkerfeste.

Und einer Freude Hochgefühl entbrennet,
Und ein Gedanke schlägt in jeder Brust,
Was sich noch jüngst in blut'gem Haß getrennet,
Das theilt entzückt die allgemeine Lust,
Wer nur zum Stamm der Franken sich bekennet,
Der ist des Namens stolzer sich bewußt,
Erneuert ist der Glanz der alten Krone,
Und Frankreich huldigt seinem Königssohne.

Doch mich, die all' dies Herrliche vollendet,
Mich rührt es nicht, das allgemeine Glück.
Mir ist das Herz verwandelt und gewendet,
Es flieht von dieser Festlichkeit zurück,
In's Britt'sche Lager ist es hingewendet,
Hinüber zu dem Feinde schweift der Blick,
Und aus der Freude Kreis muß ich mich stehlen,
Die schwere Schuld des Busens zu verhehlen.

Wer? Ich? Ich eines Mannes Bild
In meinem reinen Busen tragen?
Dieß Herz, von Himmelsglanz erfüllt,
Darf einer ird'schen Liebe schlagen?
Ich meines Landes Retterin,
Des höchsten Gottes Kriegerin,
Für meines Landes Feind entbrennen!
Darf ich's der keuschen Sonne nennen,
Und mich vernichtet nicht die Schaam!

(Die Musik hinter der Scene geht in eine weiche schmelzende Musik über.)

Wehe! Weh mir! Welche Töne
Wie verführen sie mein Ohr!
Jeder ruft mir seine Stimme,
Zaubert mir sein Bild hervor!

Daß der Sturm der Schlacht mich faßte,
Speere sausend mich umtönten
In des heißen Streites Wuth!
Wieder fänd' ich meinen Muth!

Diese Stimmen, diese Töne,
Wie umstricken sie mein Herz,
Jede Kraft in meinem Busen,
Lösen sie in weichem Sehnen,
Schmelzen sie in Wehmuths Thränen!

(Nach einer Pause lebhafter.)

Sollt' ich ihn tödten? Konnt' ich's, da ich ihm
In's Auge sah? Ihn tödten! Eher hätt' ich
Den Mordstahl auf die eigne Brust gezückt!
Und bin ich strafbar, weil ich menschlich war?
Ist Mitleid Sünde? — Mitleid! Hörtest du
Des Mitleids Stimme und der Menschlichkeit
Auch bei den andern, die dein Schwert geopfert?
Warum verstummte sie, als der Walliser dich,
Der zarte Jüngling, um sein Leben flehte?
Arglistig Herz! Du lügst dem ew'gen Licht,
Dich trieb des Mitleids fromme Stimme nicht?

Warum mußt' ich ihm in die Augen sehn!
Die Züge schau'n des edeln Angesichts!
Mit deinem Blick fing dein Verbrechen an
Unglückliche! Ein blindes Werkzeug fodert Gott,

Mit blinden Augen mußtest du's vollbringen!
Sobald du sahst, verließ dich Gottes Schild,
Ergriffen dich der Hölle Schlingen!

Frommer Stab! O hätt' ich nimmer
Mit dem Schwerte dich vertauscht!
Hätt' es nie in deinen Zweigen
Heil'ge Eiche! mir gerauscht!
Wärst du nimmer mir erschienen,
Hohe Himmelskönigin!
Nimm, ich kann sie nicht verdienen,
Deine Krone, nimm sie hin!

Ach, ich sah den Himmel offen
Und der Sel'gen Angesicht!
Doch auf Erden ist mein Hoffen,
Und im Himmel ist es nicht!
Mußtest du ihn auf mich laden
Diesen furchtbaren Beruf,
Konnt' ich dieses Herz verhärten,
Das der Himmel fühlend schuf!

Willst du deine Macht verkünden,
Wähle sie, die frei von Sünden
Stehn in deinem ew'gen Haus,
Deine Geister sende aus,
Die Unsterblichen, die Reinen,
Die nicht fühlen, die nicht weinen!
Nicht die zarte Jungfrau wähle!
Nicht der Hirtin weiche Seele!

Kümmert mich das Loos der Schlachten,
Mich der Zwist der Könige?
Schuldlos trieb ich meine Lämmer
Auf des stillen Berges Höh.
Doch du rissest mich in's Leben,
In den stolzen Fürstensaal,
Mich der Schuld dahin zu geben,
Ach! es war nicht meine Wahl!

Dieser Monolog ist ein Meisterstück von Poesie. Er enthält nur ein Gefühl, und dieses eine Gefühl spricht sich natürlicher Weise immer wieder in ähnlichen Worten aus; darin aber liegt

der herrliche Einklang der Verse mit den Empfindungen des Gemüths; sie legen in diese Empfindungen eine entzückende Harmonie, beleben und vervielfältigen, was in gemeiner Prosa nur kalt und einsilbig klingen würde.

Die Angst der Jungfrau nimmt mit jedem Augenblicke zu. Die Ehrenbezeugungen, die Danksagungen, nichts kann ihre Seele beruhigen, weil sie sich von der allmächtigen Hand, die sie erhoben hatte, verlassen fühlt. Ihre schwarzen Ahnungen gehen in Erfüllung, und wie?

Um sich einen Begriff von der entsetzlichen Anklage der Zauberei und von den Folgen dieser Anklage zu machen, muß man sich in jene Zeiten versetzen, wo jede außerordentliche Handlung den Verdacht dieses geheimnißvollen Verbrechens zu erregen pflegte. Der damals herrschende Glaube an ein böses Grundwesen setzte die Möglichkeit voraus, diesem Wesen und der Hölle, wo es seinen Sitz hatte, zu huldigen und zu dienen; was die Natur schreckliches hervorbrachte, galt für das Symbol dieses Dienstes, und jedes abentheuerliche Zeichen für die Sprache, deren man sich bediente. Einem Bündniß mit dem Bösen schrieb man alles irrdische Glück, dessen Ursache nur einigermaßen unbekannt war, zu. Das Wort Zauberei bezeichnete die Herrschaft des unbegränzten Bösen, so wie das Wort Vorsehung das Reich des unendlichen Glücks ausdrückte. Der Ausruf: sie ist eine Hexe! er ist ein Zauberer! dieser heut zu Tage lächerlich gewordene leere Schall erregte vor einigen Jahrhunderten allgemeines Entsetzen; die heiligsten Bande zerrissen, sobald der unselige Nahme ausgesprochen war; der Muth verstummte und sank, und die Angst, die das Gemüth ergriff, war so stark, daß man hätte glauben sollen, die bösen

Geister erschienen wirklich aus der tiefsten Hölle, wenn es hieß: sie sind da!

Der unglückliche Schwärmer, Johanna's Vater, wird von dem Wahne seiner Zeit ergriffen; weit entfernt, stolz über die Ehre zu seyn, die seiner Tochter zu Theil wird, steht er mitten unter den Rittern und Großen des Hofes auf, und klagt Johanna von Arc der Zauberei an. In einem Nu erstarren alle Anwesende; vergebens fordern der Jungfrau Waffenbrüder, sie auf, sich zu reinigen, sie schweigt; vergebens befrägt sie der König selbst, sie schweigt; vergebens beschwört sie der Erzbischof, ihre Unschuld durch einen Eid auf das Crucifix zu erhärten, sie schweigt. Sie will sich über das Verbrechen, das sie nicht beging, auch nicht rechtfertigen, da sie sich im Herzen eines andern Verbrechens schuldig fühlt, das sie sich nicht verzeihen darf. Der Donner rollt, Entsetzen ergreift das Volk; die Jungfrau wird aus eben dem Reiche verbannt, das sie vom Verderben rettete. Niemand wagt's, sich ihr zu nahen; der Haufe zerstreut sich; die Unglückliche verläßt die Stadt, irrt auf dem Felde umher, und im Augenblick, wo im Uebermaß der Ermattung, sie einen kühlen Trunk begehrt und empfängt, schlägt ihr ein Knabe, der sie erkennt, das Labsal aus den Händen. Man sollte sagen, der höllische Hauch, womit man sie umgeben glaubt, könne alles beflecken, was sie umgiebt, und jeden, der ihr zu Hülfe kommt, in den ewigen Pfuhl hinabstürzen. Endlich, von einem Zufluchtsort zum andern verfolgt und vertrieben, fällt die Retterin Frankreichs ihren Feindin in die Hände.

Bis dahin ist diese romantische Tragödie, so nennt sie Schiller, voller Schönheiten des ersten Rangs; man stößt wohl hin und wieder auf lang-

gedehnte Stellen (kein teutscher Schriftsteller ist dieses Vorwurfs frei); aber man sieht so merkwürdige Begebenheiten an sich vorüberziehen, daß die Einbildungskraft sich ihnen anschließt, daß man aufhört, das Stück als ein Kunstwerk zu betrachten, und das hier aufgestellte bewundernswürdige Gemählde als einen frühern Abglanz der heiligen Begeisterung der Heldenzeit anstaunt. Der einzige bedeutende Fehler, den man diesem lyrischen Drama vorwerfen kann, ist die Entwickelung. Anstatt der Geschichte treu zu bleiben, dichtet Schiller, daß die Jungfrau, von den Engländern in Ketten geschlagen, ihre Fesseln zerbricht, ins französische Lager zurückeilt, den Sieg für ihre Landesleute entscheidet, aber selbst tödtlich verwundet wird. Das Wunderbare der Dichtung neben dem Wunderbaren der Geschichte, benimmt dieser Tragödie etwas von ihrer ernsten Würde. Und überdies, konnte wohl etwas schöner seyn, als das Benehmen und die Antworten der Johanna vor ihren Richtern, als sie von den englischen Großen und den normännischen Bischöfen zum Scheiterhaufen verdammt wurde?

Die Geschichte erzählt, das junge Mädchen habe mit der rührendsten Sanftmuth den unerschütterlichsten Muth verbunden; sie habe geweint wie ein Weib und gehandelt wie ein Held. Man beschuldigte sie, sich abergläubischer Kunstgriffe bedient zu haben; aber sie stieß diese Beschuldigung mit Gründen von sich, die die aufgeklärteste Vernunft unserer Zeit würde aufbringen können, und beharrte fest bei der Erklärung, sie habe innere Offenbarungen gehabt, die sie bestimmt hätten, sich ihrem außerordentlichen Berufe zu widmen. Im Angesichte des Scheiterhaufens, den sie besteigen soll, von den Todesschrecken übermannt,

die sie bedrohten, von den Ihrigen verlassen, wankte sie nicht im Preise ihres kräftigen Volks, ihres edeln Königs. Ihr Tod ist weder der Tod eines Kriegers noch der eines Märtyrers; gleichwohl zeigte sie bei aller Sanftmuth und Schüchternheit ihres Geschlechts, in ihren letzten Augenblicken eine bewundernswürdige Kraft der Begeisterung, fast der Zauberkraft gleich, deren man sie beschuldigte.

Wahr ist es, die einfache Erzählung ihres Todes rührt mehr, als Schillers künstliche Dichtung. Sobald die Poesie den Glanz einer historischen Person erhöhen will, muß sie wenigstens darauf bedacht seyn, ihr die charakteristischen Züge zu lassen; denn die Größe ist nur dann von Wirkung, wenn sie die Spuren der Natürlichkeit mit sich führt! In der Jungfrau von Orleans enthält die historische Wahrheit nicht nur mehr Natürliches, sondern auch mehr Großes, als die Dichtung.

In der Braut von Messina ging Schiller von seinem bisher befolgten und nachher gottlob! von ihm wieder angenommenen dramatischen Systeme ganz ab. Um den Chor auf das Theater bringen zu können, wählte er einen Gegenstand, in dem nichts neues ist, als die Nahmen denn die Braut von Messina ist im Grunde kein anderes Stück, als die feindlichen Brüder der griechischen Bühne. Nur hat Schiller noch eine Schwester eingeführt, in die sich beide Brüder verlieben, ohne zu wissen, wer sie ist, und die den einen aus Eifersucht zum Mörder des andern macht. Dieser, an sich, schauderhafte Stoff ist mit Chören durchwebt, die mit dem Stücke in Verbindung stehen. Sie bestehen aus dem Gefolge beider Brüder, und unterbrechen und erkälten alle Augenblick das Interesse durch wechselseitige

Erörterungen und Gespräche. Die lyrischen Stücke, die sie, alle zugleich, hersagen, sind prächtig; gleichwohl sind diese Chöre, bei aller Kraft ihrer Urtheile, doch bloße Kammerherrensentenzen. Das gesammte Volk kann allein jene unabhängige Würde in sich haben, die es ihm gestattet, ein unpartheiischer Zuschauer zu seyn. Der Chor vertritt die Stelle der Nachwelt. Würde er von persönlichen Affecten hervorgebracht, so müßte es ins Lächerliche fallen; den Stimmeneinklang Mehrerer darf man sich nicht anders erklären, als daß man ihn für den leidenschaftlosen Ausdruck ewiger Wahrheit hält.

In seiner Vorrede zur Braut von Messina, beschwert sich Schiller mit Recht, daß in der modernen gemeinen Welt nicht mehr jene einfachen Formen des Volkslebens vorkommen, die sie in die alte poetische zurück versetzen. „Der Pallast der Könige (sagt er) ist jetzt geschlossen; die Gerichte haben sich von den Thoren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen; die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt; das Volk selbst, die sinnlich-lebendige Masse ist, wo sie nicht als rohe Gewalt wirkt, zum Staat, folglich zu einem abgezogenen Begriff geworden; die Götter sind in die Brust der Menschen zurückgekehrt. Der Dichter muß die Palläste wieder aufthun, er muß die Gerichte unter freien Himmel herausführen, er muß die Götter wieder aufstellen, er muß alles Unmittelbare, das durch die künstliche Einrichtung des wirklichen Lebens aufgehoben ist, wieder herstellen, und von allen äussern Umgebungen der Menschen nichts aufnehmen, als was die höchste der Formen, die menschliche, sichtbar macht.“

Diese Sehnsucht nach andern Zeiten, nach andern Gegenden, ist eine rein-poetische Empfin-

dung. Der religiöse Mensch bedarf des Himmels, der Dichter bedarf einer neuen Erde; nur weiß man nicht, welchen Gott oder welche Götter, welches oder welche Jahrhunderte die Braut von Messina in uns zurückrufen soll; sie geht aus den modernen Einrichtungen hinaus, ohne uns in die Zeiten des Alterthums zu versetzen. Der Dichter bringt alle Religionen auf einen Punct zusammen; eine Verwirrung, die die hohe Einheit der Tragödie, die Einheit des alles leitenden Schicksals, zerstört. Die Lagen, die Begebenheiten sind gräßlich; gleichwohl läßt das Entsetzen, welches sie erregen, den Zuschauer ruhig. Der Dialog ist so lang, die Rede so auseinander gesetzt, als hätte jeder nichts zu thun, als schöne Verse herzusagen; als könne man lieben, Eifersucht fühlen, den Bruder hassen, den Bruder morden, ohne aus dem Kreise der allgemeinen Betrachtungen und der philosophischen Gedankenreihe herauszutreten.

Man findet gleichwohl in der Braut von Messina bewundernswürdige Spuren von Schillers schönem Genie. Don Cäsar hat seinen Bruder Don Manuel erschlagen. Der Leichnam wird in den Pallast zurückgebracht. Die unglückliche Mutter weiß noch nicht, wen sie verlor; und der Chor, der dem Leichenzuge vorangeht, soll sie darauf vorbereiten:

Durch die Straßen der Städte,
Vom Jammer gefolget,
Schreckt das Unglück. —
Laurend umschleicht es
Die Häuser der Menschen,
Heute an dieser
Pforte klopft es,
Morgen an jener,
Aber noch keinen hat es verschont.
Die unerwünschte
Schmerzliche Bothschaft

Früher oder später
Bestellt es an jeder
Schwelle, wo ein Lebendiger wohnt.

Wenn die Blätter fallen
In des Jahres Kreise,
Wenn zum Grabe wallen
Entnervte Greise,
Da gehorcht die Natur
Ruhig nur
Ihrem alten Gesetze,
Ihrem ewigen Brauch,
Da ist nichts, was den Menschen entsetze!

Aber das Ungeheure auch
Lerne erwarten im irdischen Leben!
Mit gewaltsamer Hand
Löset der Mord auch das heiligste Band,
In sein stygisches Boot
Raffet der Tod
Auch der Jugend blühendes Leben!

Wenn die Wolken gethürmt den Himmel schwärzen,
Wenn dumpftosend der Donner hallt,
Da, da fühlen sich alle Herzen
In des furchtbaren Schicksals Gewalt;
Aber auch aus entwölkter Höhe
Kann der zündende Donner schlagen.
Darum in deinen fröhlichen Tagen
Fürchte des Unglücks tückische Nähe.

Nicht an die Güter hänge das Herz,
Die das Leben vergänglich zieren:
Wer besitzt, der lerne verlieren;
Wer im Glück ist, der lerne den Schmerz!

Als Don Cäsar erfährt, daß seine Geliebte, um derentwegen er den Bruder erstach, seine Schwester ist, kennt seine Verzweiflung keine Gränzen; er beschließt, zu sterben. Die Mutter bietet ihm Verzeihung an; die Schwester fleht ihn, zu leben. Umsonst; in seine Qualen mischt sich der Neid, die Eifersucht gegen den vorgezogenen Bruder:

Er lebt in deinem Schmerz ein selig Leben;
Ich werde ewig todt seyn bei den Todten.

Umsonst täuscht er sich selbst:

Dann, Mutter, wenn ein Todtenmahl den Mörder
Zugleich mit den Gemordeten umschließt,
Ein Stein sich wölbet über beider Stätte,
Dann wird der Fluch entwaffnet seyn — dann wirst
Du deine Söhne nicht mehr unterscheiden,
Die Thränen, die dein schönes Auge weint,
Sie werden einem wie dem andern gelten;
Ein mächtiger Vermittler ist der Tod.
Da löschen alle Zornesflammen aus,
Der Haß versöhnt sich, und das schöne Mitleid
Neigt sich, ein weinend Schwesterbild, mit sanft-
Anschmiegender Umarmung auf die Urne.

Umsonst will ihn die Mutter ins Leben zurückrufen:

Ich kann
Nicht leben, Mutter, mit gebrochnem Herzen.
Anblicken muß ich freudig zu den Frohen,
Und in den Aether greifen über mir
Mit freiem Geist. — Der Neid vergiftete mein Leben,
Da wir noch deine Liebe gleich getheilt.
Denkst du, daß ich den Vorzug werde tragen,
Den ihm dein Schmerz gegeben über mich?
Der Tod hat eine reinigende Kraft,
In seinem unvergänglichen Pallaste
Zu ächter Tugend reinem Diamant
Das Sterbliche zu läutern und die Flecken
Der mangelhaften Menschheit zu verzehren.
Weit wie die Sterne abstehn von der Erde,
Wird er erhaben stehen über mir,
Und hat der alte Neid uns in dem Leben
Getrennt, da wir noch gleiche Brüder war'n,
So wird er rastlos mir das Herz zernagen,
Nun er das Ewige mir abgewann,
Und jenseits alles Wettstreits wie ein Gott
In der Erinnerung der Menschen wandelt.

Das Gefühl gegen einen Todten ist ein Gefühl, worin eben so viel Wahrheit als Zartheit liegt. Wer könnte je Herr über die Sehnsucht werden? Können je Lebende die Schönheit

des himmlischen Bildes erreichen, welches ein abgeschiedener Freund in uns zurückließ? Hat er nicht zu uns gesprochen: Vergiß mein nicht! Ist er nicht dort ohne Schutz? Wo lebte er sonst noch auf Erden, wenn er nicht im Heiligthum unserer Seele lebte? Und wer unter den Glücklichen dieser Welt verbände sich wohl so innig mit uns als das Andenken an ihn?

Zwanzigstes Capitel.

Wilhelm Tell.

Schillers Wilhelm Tell ist mit den lebhaften glänzenden Farben ausgemalt, die unsre Einbildungskraft in die pitoresken Gegenden versetzen, wo der ehrwürdige Bund des Rütli vor sich ging. Die ersten Verse, die an das Alpenhorn erinnern; die Wolken, die die Gebirge in zwei Hälften theilen, und die Erde der Thäler von der, die dem Himmel näher liegt, von den Bergspitzen trennen; die Gemsenjäger, die ihrem leichten Raube über die Abgründe nachsetzen; dies Hirten- und Kriegerleben zugleich, welches mit der Natur im Kampf, mit den Menschen im Frieden ist; alles flößt ein lebendiges Interesse für die Schweiz ein: und die Einheit der Handlung in dieser Tragödie liegt in der Kunst, die Nation selbst zu einer dramatischen Person gemacht zu haben.

Tells Unerschrockenheit zeigt sich schon im ersten Acte auf eine auffallend-treffende Weise. Ein Unglücklicher, ein Geächteter, von einem der Untertyrannen der Schweiz bis in den Tod ver-

folgt, will sich jenseits des Sees retten, wo er einen Schlupfwinkel zu finden hofft. Aber der Sturm ist so wüthend, daß kein Fährmann ihn überzusetzen wagt. Tell sieht seine Angst, theilt sie, sticht mit ihm in den See, und rettet ihn glücklich.

Tell ist der Verschwörung fremd, die Geßlers Uebermuth herbeigerufen hatte. Stauffacher, Walther Fürst und Arnold von Melchthal legen den Grund dazu. Tell ist der Held, nicht der Urheber derselben; ihn beschäftigt nicht die Politik; ihm ist die Tyrannei nur dann gegenwärtig, wenn sie seinen Hausfrieden stört; er stößt sie mit kräftigem Arme zurück, wenn sie ihn erreicht; er zieht sie, richtet sie vor seinem eigenen Richterstuhl; aber er ist kein Mitverschworner.

Arnold von Melchthal, einer der Verbündeten, hält sich bei Walther versteckt; er hat aus dem väterlichen Hause flüchten müssen, um Geßlers Trabanten zu entfliehen; er hat seinen alten Vater allein gelassen; ängstigt sich um ihn, zieht Nachrichten ein, und erfährt — daß, um den Greis dafür zu strafen, daß sich sein Sohn dem Verhaftsbefehle entzog, die Wüthriche ihm mit einem glühenden Eisen die Augen ausgebrannt haben. Nichts kommt seiner Wuth, seiner Verzweiflung gleich! Er muß sich rächen. Er will sein Vaterland befreien; doch er will es nur, um sich an den Tyrannen zu rächen, die seinen Vater blendeten, und im Augenblick, als die drei Verbündeten den feierlichen Eid schwören, zu sterben, oder Geßlers schändliches Joch zu zersprengen, ruft Arnold aus:

Blinder alter Vater!
Du kannst den Tag der Freiheit nicht mehr schauen,
Du sollst ihn hören. Wenn von Alp zu Alp
Die Feuerzeichen flammend sich erheben,
Die festen Schlösser der Tyrannen fallen,

In deine Hütte soll der Schweizer wallen,
Zu deinem Ohr die Freudenkunde tragen,
Und hell in deiner Nacht soll es dir tagen!

Im dritten Akte ist die Haupthandlung der Geschichte und des Stücks enthalten. Geßler hat mitten auf dem Marktplatze eine Stange aufrichten und einen Hut darauf setzen lassen, mit dem Befehl, diesem Hute die Reverenz zu machen. Tell geht vorüber, ohne den Hut zu begrüßen, nicht absichtlich, sondern aus Unachtsamkeit; denn es liegt nicht in seinem Charakter, wenigstens nicht in dem, der ihm von Schiller beigelegt ist, irgend eine politische Meinung zu äußern; scheu und unabhängig wie die Gemse auf dem Felsen, lebt er frei, ohne über das Recht nachzudenken, dem er die Freiheit verdankt. Im Augenblick, wo Tell beschuldigt wird, dem Hute die Ehrfurcht versagt zu haben, erscheint Geßler, einen Falken auf der Faust. Schon dieser Umstand ist malerisch und versetzt ins Mittelalter. Geßlers furchtbare Herrschaft sticht ungemein gegen die schweizerische Sitteneinfalt ab, und seine Tyrannei in freier Luft, eine Tyrannei, deren einsame Zeugen die Wälder und Berge sind, befremdet zwiefach.

Man hinterbringt Geßlern Tells Weigerung, und Tell entschuldigt sich mit der Betheurung, er habe aus Unwissenheit, nicht besonnen, gefehlt. Geßler legt seinen Zorn nicht ab, besinnt sich einige Augenblicke, und spricht:

Du bist ein Meister auf der Armbrust, Tell,
Man sagt, du nehmst es auf mit jedem Schützen.

Tells zwölfjähriger Sohn, Walther, stolz über die Fertigkeit seines Vaters, antwortet vorschnell:

Und das muß wahr seyn, Herr, 'nen Apfel schießt
Der Vater dir vom Baum auf hundert Schritt.

Geßler.

Ist das dein Knabe, Tell?

Tell.

Ja, lieber Herr.

Geßler.

Hast du der Kinder mehr?

Tell.

Zwei Knaben, Herr.

Geßler.

Und welcher ists, den du am meisten liebst?

Tell.

Herr, beide sind sie mir gleich liebe Kinder.

Geßler.

Nun, Tell! Weil du den Apfel triffst vom Baume
Auf hundert Schritt, so wirst du deine Kunst
Vor mir bewähren müssen. Nimm die Armbrust —
Du hast sie gleich zur Hand – und mach dich fertig,
'nen Apfel von des Kindes Kopf zu schießen.
Doch will ich rathen, ziele gut, daß du
Den Apfel treffest auf den ersten Schuß,
Denn fehlst du ihn, so ist dein Kopf verloren.

Tell.

Herr! welches ungeheure sinnet ihr
Mir an? Ich soll vom Haupte meines Kindes —
Nein, nein doch, lieber Herr, das kömmt euch nicht
Zu Sinn! — Verhüt's der gnäd'ge Gott! das könnt ihr
Im Ernst von einem Vater nicht begehren!

Geßler.

Du wirst den Apfel schießen von dem Kopf
Des Knaben. Ich begehr's und will's.

Tell.

Ich soll
Mit meiner Armbrust auf das liebe Haupt
Des eignen Kindes zielen? Eher sterb' ich.

Geßler.

Du schießest, oder stirbst mit deinem Knaben.

Tell.

Ich soll der Mörder werden meines Kindes?
Herr, ihr habt keine Kinder, wisset nicht,
Was sich bewegt in eines Vaters Herzen.

Geßler

Ei Tell! du bist ja plötzlich so besonnen!
Man sagte mir, daß du ein Träumer seyst,
Und dich entfernst von aller Menschen Weise.
Du liebst das Seltsame. Drum hab' ich jetzt

Ein eigen Wagstück für dich ausgesucht.
Ein andrer wohl bedächte sich. Du drückst
Die Augen zu, und greifst es herzhaft an.

Alle Begleiter Geßlers haben Mitleiden mit Tell, versuchen es, den Wüthrich zu besänftigen, der ihn des grausamsten Todes sterben lassen will. Ein Greis, des Kindes Großvater, wirft sich dem Tyrannen zu Füßen. Der Knabe aber, von dessen Kopfe der Apfel abgeschossen werden soll, zieht ihn zurück und spricht:

Großvater, knie nicht vor dem falschen Mann!
Sagt, wo ich hinstehen soll, ich fürcht' mich nicht.
Der Vater trift den Vogel ja im Flug,
Er wird nicht fehlen auch das Herz des Kindes.

Stauffacher.

Herr Landvogt, rührt euch nicht des Kindes Unschuld?

Geßler (zeigt auf den Knaben).

Man bind' ihn an die Linde dort!

Walther Tell.

Mich binden?
Nein, ich will nicht gebunden seyn. Ich will
Still halten, wie ein Lamm und auch nicht athmen.
Wenn ihr mich bindet, nein, so kann ichs nicht,
So werd' ich toben gegen meine Bande.

Rudolph der Harras (Geßlers Stallmeister).

Die Augen nur laß dir verbinden, Knabe.

Walther Tell.

Warum die Augen? Denket ihr, ich fürchte
Den Pfeil von Vaters Hand? Ich will ihn fest
Erwarten und nicht zucken mit den Wimpern.
Frisch, Vater, zeig's, daß du ein Schütze bist;
Er glaubt dir's nicht, er denkt uns zu verderben.
Dem Wüthrich zum Verdrusse, schieß', und triff.

Der Knabe stellt sich unter die Linde. Man legt ihm den Apfel auf. Itzt beschwören die Schweizer Geßlern von neuem, dem Tell den Versuch zu erlassen.

Geßler.

Ans Werk! man führt die Waffen nicht vergebens.
Gefährlich ist's, ein Mordgewehr zu tragen,
Und auf den Schützen springt der Pfeil zurück.
Dies stolze Recht, das sich der Bauer nimmt.

Beleidiget den höchsten Herrn des Landes.
Gewaffnet sei niemand, als wer gebietet.
Freut's euch den Pfeil zu führen und den Bogen,
Wohl, so will ich das Ziel euch dazu geben.

Tell.

(spannt die Armbrust, und legt den Pfeil darauf.)

Oeffnet die Gasse! Platz!

Alles bebt für ihn, warnt ihn:

Tell (läßt die Armbrust sinken).

Mir schimmert 's vor den Augen!

(Zum Landvogt.)

Erlasset mir den Schuß. Hier ist mein Herz.

(Er reißt die Brust auf.)

Ruft eure Reisige und stoßt mich nieder!

Geßler.

Ich will dein Leben nicht, ich will den Schuß.

Tell steht im fürchterlichen Kampf, mit deu Händen zuckend, und die Augen bald auf dem Landvogt, bald zum Himmel gerichtet. — Plötzlich greift er in seinen Köcher, nimmt einen zweiten Pfeil heraus, und steckt ihn in den Gürtel. Er rafft sich zusammen, legt an, mit vorgebogenem Leib, zielt. — Viele Stimmen rufen:

Der Apfel ist gefallen!
Der Knabe lebt!

Der Sohn kommt mit dem Apfel gesprungen, stürzt sich in die Arme des kraftlos zusammensinkenden Vaters, und ruft:

Hier ist der Apfel! Wußt' ich's ja,
Du würdest deinen Knaben nicht verletzen.

Alle versammeln sich um Tell, ihm Glück zu wünschen, ihn nach Hause zu geleiten; als

Gessler (ruft)

Tell, höre! Du steckest
Noch einen zweiten Pfeil zu dir. Ja ja
Ich sah es wohl. Was meintest du damit?

Tell (verlegen.)

Herr, das ist also bräuchlich bei den Schützen.

Geßler.

Nein, Tell, die Antwort laß ich dir nicht gelten;
Es wird was anders wohl bedeutet haben.

Sag

Sag mir die Wahrheit frisch und fröhlich, Tell;
Was es auch sei, dein Leben sichr' ich dir.
Wozu der zweite Pfeil?

Tell.

Wohlan, o Herr,
Weil ihr mich meines Lebens habt gesichert,
So will ich euch die Wahrheit gründlich sagen.
Mit diesem zweiten Pfeil durchschoß ich — Euch,
Wenn ich mein liebes Kind getroffen hätte,
Und Eurer wahrlich hätt' ich nicht gefehlt.

Der wüthende Landvogt ruft seinen Knechten zu, ihn zu binden und in das Gefängniß abzuführen.

Dieser Auftritt hat die ganze Einfalt einer Erzählung aus einer alten Chronik. Tell wird nicht als ein tragischer Held aufgestellt; er hatte es sich nicht vorher vorgenommen, Geßlern Trotz zu bieten; er gleicht in Allem den Schweizerbauern; still in ihrem gewöhnlichen Wesen, Freunde der Ruhe, aber fürchterlich, wenn man in ihrem Gemüth die Empfindungen aufregt, die vom Landleben eingewiegt werden; so sind sie, so war auch Tell. Nicht weit von Altorf im Canton Uri befindet sich eine grob ausgehauene Statue von Tell und seinem Sohne, nachdem er ihm den Apfel vom Kopfe geschossen. Mit der einen Hand hält er den Sohn umklammert, mit der andern drückt er den Bogen an sein Herz, und scheint ihm zu danken, daß er ihm den treuen Dienst geleistet.

Tell wird, in Ketten und Banden geschlagen, auf dasselbe Schiff gebracht, welches Geßlern über den See von Lucern fahren soll. Ein Sturm erhebt sich während der Fahrt; der Tyrann fürchtet für sein Leben, er sucht bei seinem Gefangenen Hülfe; Tell wird losgebunden; er führt das Schiff glücklich die Brandungen durch, und vom Steuer springt er mit dreistem Glück das schroffe Ufer hinan, und stößt das Fahrzeug wieder ab. Mit der Erzählung dieses Abenteuers beginnt der vierte

Akt. Kaum angelangt in seiner Wohnung, erfährt Tell, daß ihm mit Weib und Kindern neue Gefahren drohen; und jetzt entschließt er sich, Geßlern zu erschießen. Er hat nicht die Absicht, sein Vaterland vom fremden Joche zu befreien; ihm ist unbewußt, ob Oestreich über die Schweiz zu herrschen ein Recht habe oder nicht; nur eines weiß er, und dieses eine ist: ein Mensch war gegen einen Menschen ungerecht; ein Vater ward gezwungen, einen Pfeil nahe dem Herzen seines Kindes abzudrücken — und er hat es bei sich entschieden: der Urheber eines solchen Verbrechens muß sterben!

Sein Selbstgespräch ist unvergleichlich, ihn schaudert vor dem Mord; gleichwohl ist er keinen Augenblick unschlüssig, ob er ein Recht dazu habe oder nicht. Er vergleicht den bisher unschuldigen Gebrauch seiner Armbrust in Spielen und auf der Jagd, mit dem strengen Auftrag, den er ihr giebt; er setzt sich auf eine steinerne Bank nieder, und erwartet Geßlern, der in diese Straße einlenken muß.

Auf diese Bank von Stein will ich mich setzen,
Dem Wanderer zur kurzen Ruh bereitet, —
Denn hier ist keine Heimath — Jeder treibt
Sich an dem andern rasch und fremd vorüber,
Und fraget nicht nach seinem Schmerz. Hier geht
Der sorgenvolle Kaufmann und der leicht
Geschürzte Pilger — der andächt'ge Mönch,
Der düstre Räuber und der heitre Spielmann,
Der Säumer mit dem schwer beladnen Roß,
Der ferne herkommt von der Menschen Länder,
Denn jede Straße führt ans End' der Welt.
Sie alle ziehen ihre Wege fort
An ihr Geschäft. — Und meines ist der Mord!

Sonst, wenn der Vater auszog, liebe Kinder,
Da war ein Freuen, wenn er wiederkam,
Denn niemals kehrt' er heim, er bracht' euch etwas,
War's eine schöne Alpenblume, war's
Ein seltner Vogel oder Ammonshorn,

Wie es der Wandrer findet auf den Bergen. —
Itzt geht er einem andern Waidwerk nach,
Am wilden Weg sitzt er mit Mordgedanken,
Des Feindes Leben ist's, worauf er lauert.
— Und doch an euch nur denkt er, lieben Kinder,
Auch jetzt! — Euch zu vertheid'gen, eure holde Unschuld
Zu schüzen vor der Rache des Tyrannen,
Will er zum Morde jetzt den Bogen spannen,

Bald nachher sieht man Geßler den Berg hinabreiten. Ein unglückliches Weib, dessen Gatten er im Gefängniß schmachten läßt, wirft sich ihm zu Füßen und fleht um Gnade; er verachtet, er verstößt das Weib; sie fleht von neuem, ergreift das Pferd beim Zügel, und verlangt: er solle über sie wegsetzen oder ihr den geliebten Mann zurückgeben. Geßler, über das Wehklagen ungeduldig, macht sich selbst Vorwürfe darüber, daß die Schweiz noch so viel Freiheit genießt.

Ich will ihn brechen, diesen starren Sinn.
Den kecken Geist der Freiheit will ich beugen.
Ein neu Gesetz will ich in diesem Lande
Verkündigen. Ich will — — —

Ein Pfeil durchbohrt ihn. Er sinkt vom Pferde und spricht mit matter Stimme:

Das ist Tell's Geschoß!

Tell.

(zeigt sich ihm oben auf dem Felsen.)

Du kennst den Schützen, suche keinen andern!

Bald läßt sich der laute Jubel des geretteten Volkes hören, und die Befreier der Schweiz erfüllen ihren Eid, und schütteln das Oestreichische Joch ab.

Hier sollte das Stück enden, wie das Trauerspiel Maria Stuart mit dem Tode der Königin von Schottland; aber in beiden hat es Schillern gefallen, eine Art von Zusatz oder Erklärung an-

zuhängen, die nach vollendeter Hauptcatastrophe die Aufmerksamkeit unmöglich fesseln können. Nach Mariens Hinrichtung läßt Schiller Elisabeth noch einmal auftreten; er macht uns zu Zeugen ihrer Unruhe, ihres Schmerzes bei der Nachricht, daß Leicester zu Schiffe nach Frankreich gegangen. Diese poetische Gerechtigkeit muß vorausgesetzt, nicht dargestellt werden; der Zuschauer erträgt es nicht, Elisabeth anzuhören, nachdem er Mariens letzte Augenblicke gesehen. In Wilhelm Tell, tritt Herzog Johann Parricida, der seinen Oheim den Kaiser Albrecht erschlug, weil ihm dieser sein Erbe vorenthalten, als Mönch verkleidet, in Tells Wohnung ein, und fleht um ein Obdach; er bildet sich ein, beide hätten dieselbe Handlung begangen, aber Tell stößt ihn mit Abscheu von sich, und beweiset ihm, wie verschieden beider Beweggründe waren. Der Gedanke, beide Männer im Gegensatz aufzustellen, ist richtig und sinnreich; gleichwohl ist dieser Contrast, der so schön beim Lesen gefällt, auf der Bühne von keiner Wirkung. Ueberhaupt bedarf es, zum dramatischen Effect, nicht so sehr des Geistes als des Gefühls; der Geist ist vonnöthen, diesen Effekt vorzubereiten; bedürfte es aber des Geistes, ihn zu fühlen, so würde das geistreichste Publikum sich dafür bedanken.

Man läßt bei den Vorstellungen die Auftritte mit Johann Parricida weg und der Vorhang fällt, sobald der Pfeil Geßlers Herz durchbohrt hat. Kurz nach der ersten Darstellung seines Tell, durchbohrte auch der Todespfeil den edlen Verfasser des schönen Kunstwerks. Geßler starb im Augenblick, wo ihn die grausamsten Entwürfe beschäftigten. Schiller hatte nie andre, als die edelsten Gedanken. Die mächtige Hand des Todes, dieses ewigen Fein-

des aller menschlichen Vorsätze, zerbrach den einen Willen, wie den andern.

Ein und zwanzigstes Capitel.

Götz von Berlichingen und Egmont.

Goethe's dramatische Laufbahn läßt sich unter einen doppelten Gesichtspunkt bringen. In den Stücken, die er für die Bühne schrieb, liegt viel Geist und Anmuth; mehr darf man aber nicht darin suchen. In seinen dramatischen Werken hingegen, die sehr schwer aufzuführen sind, herrscht ein ausserordentliches Talent. Es scheint, als ließe sich Göthe's Genie nicht in die Gränzen des Theaters einschließen; sobald er sich ihnen unterwerfen will, verliert er einen Theil seiner Originalität; er findet sie nicht eher ganz wieder, als bis er es sich herausnimmt, alle Gattungen nach Gefallen untereinander zu werfen. Eine Kunst, sey's welche sie wolle, darf nicht ohne Gränzen seyn; die Malerei, die Bildnerei, die Baukunst sind Gesetzen unterthan, die ihnen eigenthümlich angehören; eben so bringt die dramatische Kunst nur unter gewissen Bedingungen gewisse Wirkungen hervor; bisweilen schränken diese Bedingungen das Gefühl und den Gedanken ein; allein die Gewalt der Schaubühne über die versammelte Menge ist so groß, daß man Unrecht thun würde, sich dieser Gewalt nicht zu bedienen, unter dem Vorwande, sie verlange Opfer, zu welchen die sich selbst überlassene Einbildungskraft sich nicht verstanden haben würde. In Deutschland, wo es keine Hauptstadt giebt, in der sich alles

zusammenfindet, was zu einer guten Bühne erfordert wird, werden dramatische Werke öfter gelesen als aufgeführt; daher kommt es denn, daß der Verfasser mehr für den Leser, als für den Zuschauer arbeitet.

Göthe stellt fast immer neue Versuche in der Literatur an. Sobald der teutsche Geschmack sich in seinen Augen zu sehr nach einer Seite hinneigt, ist er bemüht, ihm eine entgegengesetzte Richtung zu geben. Es ist, als schalte er mit dem Geiste seiner Zeitgenossen, wie ein Souverain mit seinem Reiche, als sei jedes seiner Werke ein Decret, welches die Mißbräuche, die sich in das Gebiet der Kunst einschlichen, abwechselnd begünstigt und ächtet.

Göthe war der Nachahmung französischer Theaterstücke auf deutschen Schaubühnen überdrüßig, und er hatte Recht; ein Franzose selbst würde sie so gut satt haben wie er. Er schrieb also ein historisches Drama nach Shakespearischer Manier, und betitelte es Götz von Berlichingen. Das Stück war nicht eigentlich für die Bühne bestimmt, konnte doch aber, wie alle Shakespearischen, aufgeführt werden. Göthe hat denselben Zeitraum gewählt als Schiller in seinen Räubern; allein, anstatt einen Menschen zu malen, der sich aller Fesseln der Moral und der Gesellschaftlichkeit entledigt, stellt er einen Ritter der alten Zeit unter Maximilian I. auf, einen Vertheidiger des Ritterthums, und der Lehnsexistens des Adels, die der persönlichen Tapferkeit so günstig war.

Götz von Berlichingen führt den Zunahmen „mit der eisernen Hand" weil er die im Kriege verlorne Rechte mit einer von Eisen ersetzte, die aus Springfedern bestand, und deren er sich zu Lanze und Schwert bediente; er war zu seiner Zeit

durch Muth und Biedersinn berühmt. Göthe hat sein Muster gut gewählt; er wollte in ihm die Unabhängigkeit des Adels aufstellen, ehe dieser Stand dem Ansehen der Regierung unterliegen mußte. In dem Mittelalter war jedes Schloß eine Feste, jeder Edelmann ein kleiner Fürst. Die Einrichtung der stehenden Heere und die Erfindung des Geschützes brachte in der gesellschaftlichen Ordnung eine Hauptveränderung vor, führte eine Art von abstrakter Gewalt ein, die man Staat oder Nation nannte; von diesem Augenblick an verlor jeder Einzelne stufenweise seine ganze Wichtigkeit. Ein Charakter, wie der des Götz von Berlichingen, konnte eine Veränderung dieser Art nicht ohne Schmerz ertragen.

Von jeher ist der militärische Geist in Deutschland roher als irgendwo gewesen; nur in Deutschland kann man sich wahrhaft und in der Natur jene Männer von Eisen denken, deren Abbildungen und Gestalten man noch in den Zeughäusern der alten Reichsstädte findet. Gleichwohl ist die Einfalt der Rittersitten mit unendlichem Reize in Götz geschildert. Der alte Götz, immer im Schlachtengetümmel, im Harnisch bei Tag und Nacht, zu Roß, und nie sich ausruhend, als wenn er in seiner Burg belagert wird, nur auf Krieg und Fehde bedacht, nur Krieg und Fehde athmend; dieser alte Götz giebt uns den höchsten Begriff vom Interesse und der Thätigkeit des damaligen Lebens. Seine Tugenden, wie seine Fehler, sind stark ausgesprochen; nichts ist edler als seine Freundschaft gegen Weislingen, der ehedem so treu an ihm hing, hernach sein Feind ward, und ihn endlich verrieth. Die Empfindsamkeit unter dem eisernen Panzer eines unerschrockenen Kriegers, spricht das Gemüth von einer ganz neuen Seite an; wir haben Zeit,

in unserm unthätigen Leben, nach Muße und Bequemlichkeit zu lieben; aber jene Blitze der aufwallenden Zärtlichkeit, die mitten im stürmischen Leben aus einem Herzen der alten Zeit hervorblicken, bringen eine tiefe und seltsame Rührung im Zuschauer hervor. Man fürchtet so sehr, in dem schönsten Geschenk des Himmels, in der Empfindsamkeit, Spuren der Erkünstelung und ein angenommenes Wesen zu entdecken, daß man nicht selten die rauhe Aussenseite vorzieht, weil sie uns wenigstens für die Offenheit bürgt.

Götzens Gattinn zeigt sich der Einbildungskraft wie ein altes Gemälde der Niederländischen Schule, wo Tracht, Blick, ja selbst die ruhige Stellung uns das dem Manne untergebene Weib ankündigen, das Weib, das nur ihn kennt, und in ihren Augen eben so sehr bestimmt ist, ihm zu dienen, als er, sie zu beschützen. Göthe hat im Contrast mit der alt-deutschen Hausfrau, eine Buhlerinn, ein verworfenes Frauenzimmer aufgestellt, eine Adelheid, die Weißlingen verführt, ihn wortbrüchig macht, ihm ihre Hand giebt, ihm ungetreu wird. Sie erregt die heftigste Leidenschaft in ihrem Edelknaben, verstrickt und zieht den Unglücklichen so unwiderstehlich an sich, daß er zuletzt auf ihr Geheiß seinen Herrn vergiftet. Diese Züge sind stark, doch ist es vielleicht nur zu wahr, daß da, wo die Sitten im Allgemeinen rein sind, diejenige, die sich von ihrer Pflicht entfernt, bald durchaus verderbt wird. Der Wunsch, zu gefallen, ist heut zu Tage ein bloßes Band der Zuneigung und des Wohlwollens; ehedem, im strengen häuslichen Leben unserer Vorfahren, war dieser Wunsch nicht selten eine Verirrung, die zu allen übrigen führen konnte. Die strafbare Adelheid liefert den Stoff

zu einem der schönsten Auftritte im Stück, der Sitzung des heimlichen Gerichts.

Heimliche Richter, einander unbekannt, beständig verlarvt, und sich bei Nachtzeit versammelnd, straften schweigend, und gruben bloß auf den Dolch, den sie in die Brust des Schuldigen stießen, die Worte ein: Heimliches Gericht. Sie warnten den Verurtheilten durch ein dreimaliges Wehe, unter seinen Fenstern gerufen. Von Stund an wußte der Unglückliche, daß er allenthalben, im Vaterlande, im Auslande, im Mitbürger, im Blutsfreunde, seinen Mörder zu fürchten hatte. Die Einsamkeit, die Menschenmenge, Städte, Felder, alles war mit der unsichtbaren Gegenwart des bewaffneten Mitwissens angefüllt, das den Verbrecher verfolgte. Man begreift, wie nothwendig ein solches Gericht zu einer Zeit seyn konnte, als jeder Einzelne stark gegen Alle war, anstatt daß Alle stark gegen den Einzelnen hätten seyn sollen. Damals mußte das Schwert der Gerechtigkeit den Schuldigen treffen, ehe er sich desselben erwehren konnte; allein diese Strafe, die wie ein rächender Schatten in den Lüften schwebte, dieses Todesurtheil, das sogar dem Busen eines Freundes zur Ausführung anvertraut seyn konnte, war von allmächtiger Wirkung und brachte unwiderstehliches Entsetzen hervor.

Noch ist im Stück ein schöner Moment derjenige, wo Götz sich in seiner Burg zur Wehre stellen will, und unter andern Befehl giebt, daß man das Blei von seinen Fenstern reiße und zu Kugeln einschmelze. In diesem Manne liegt überhaupt eine kalte Verachtung der Zukunft und eine bewundernswürdige Thatkraft für den gegenwärtigen Augenblick. Zuletzt sieht Götz sich aller seiner Waffenbrüder beraubt; er bleibt verwundet, gefan-

gen, allein, mit seiner Gattin und seiner Schwester zurück. Er, der nur unter Männern, unter rauhen Kriegern leben wollte, um mit ihnen seinem Character und seinem Arme Nahrung und Geschäft zu geben, sieht sich in den letzten Augenblicken von Weibern umgeben. Er denkt an den Nahmen, den er hinterlassen wird; er denkt nach, denn er ist dem Tode nahe; er verlangt noch einmal die Sonne zu sehen, wendet sich zu Gott, mit dem er sich nie vorher beschäftigte, an den er aber nie gezweifelt, und stirbt muthig und düster, schwerer vom Kriege, als aus dem Leben scheidend.

Götz von Berlichingen ist eines der Lieblingsstücke in Deutschland; die National-Sitten und das Costüme der alten Ritterzeit sind darin auf das treuste und nach dem Leben dargestellt; und alles, was an jene Zeiten erinnert, ist dem Herzen der Deutschen theuer. Göthe, überzeugt, daß er sein Publikum nach seinem Willen lenkt und regiert, ist über die Mittel unbesorgt, und hat sich nicht einmal die Mühe gegeben, sein Stück in Versen zu schreiben. Götz ist die Skizze eines großen Gemäldes, aber eine kaum vollendete Skizze. Man findet in dem Verfasser eine solche Ungeduld des Genies, einen solchen Widerwillen gegen alles, was nach Künstelei aussieht, daß er sogar dasjenige verschmäht, was in der Kunst nothwendig ist, und wodurch ein Werk seine dauernde Gestalt erhält. Es giebt in seinem Drama eine Menge Züge und Blitze des Genies, wie die Pinselstriche in einem Gemälde von Michel Angelo; aber das Ganze ist ein Werk, was noch viel zu erwarten, oder vielmehr zu wünschen übrig läßt. Die Regierung Kaiser Maximilians, unter welcher die Begebenheit spielt, ist nicht hinlänglich characterisirt. Ueberdieß könnte Göthe'n noch der Vorwurf

gemacht werden, daß er in die Form und Sprache des Stücks nicht genug Einbildungskraft gelegt. Er hat es allerdings nicht gewollt; es war Plan und System bei ihm; sein Drama sollte die Sache selbst seyn: gleichwohl müßte der Zauber des Idealen in dramatischen Werken allenthalben vorleuchten. Die Personen im Trauerspiel laufen beständig Gefahr, zu gemein oder zu erdichtet zu seyn; und es liegt dem Genie ob, sie vor beiden Klippen zu bewahren. Shakespear hört nie auf, in seinen historischen Stücken Dichter zu seyn; so wie Racine in seiner lyrischen Tragödie Athalia, die Sitten der Hebräer auf das getreueste und edelste darstellt. Das dramatische Talent darf weder der Natur entbehren, noch der Kunst; die Kunst hat mit der Künstlichkeit nichts gemein; sie ist eine wahrhafte unwillkührliche Begeisterung, die über einzelne Umstände ihre allgemeine Harmonie, und über vorübereilende Augenblicke die Würde dauernder Erinnerungen verbreitet.

Unter allen Trauerspielen Göthe's scheint mir der Graf Egmont das schönste zu seyn. Er schrieb es, ohne Zweifel, zu gleicher Zeit, als er seinen Werther schrieb; in beiden Werken liegt dasselbe Feuer, dieselbe Wärme. Das Stück beginnt mit der Sendung des Grafen Alba, um Margarethe von Parma, deren Verwaltung Philipp dem Zweiten so sanft schien, in der Regierung der Niederlande zu ersetzen. Der König hat Argwohn über die Volksliebe geschöpft, die Oranien und Egmont zu gewinnen gewußt haben; er hält sie im Verdacht, geheime Anhänger der Reformation zu seyn. Alles vereinigt sich in Egmont, ihn zum anziehendsten unwiderstehlichsten Menschen zu machen. Seine Soldaten, die unter ihm so viele Siege erfochten, beten ihn an, wie einen Gott. Die Spa=

nische Regentin baut auf seine Treue, obschon sie weiß, wie sehr er die Strenge gegen die Protestanten mißbilligt. Die Einwohner von Brüssel sehen in ihm den Verfechter ihrer Freiheiten beim Throne; selbst der Prinz von Oranien, dessen tiefe Politik, dessen verschwiegene Klugheit ihn in der Geschichte so berühmt gemacht haben, und der ihn vergebens beschwört, vor Alba's Ankunft mit ihm zu fliehn, hebt durch diesen Contrast die edle sichere Unbefangenheit des Grafen.

Der Prinz von Oranien ist ein würdiger, ein weiser Character; nur eine heldenmüthige, aber zugleich unbedachte Aufopferung seiner selbst, kann seinem Rathe Widerstand leisten. Der Graf Egmont will die Bürger von Brüssel nicht verlassen; er rechnet auf sein Glück, weil seine Siege ihn an die Begünstigungen der Glücksgöttin gewöhnt haben, und er in die öffentlichen Geschäfte alles hinüberträgt, was seine kriegerische Laufbahn so glänzend machte. Seine schönen, aber gefährlichen Geistesgaben nehmen für sein Schicksal ein; man fühlt für ihn Besorgnisse, die in seiner unerschrockenen Seele nie aufsteigen konnten; das Ganze seines Characters ist mit vieler Kunst durch die Eindrücke gezeichnet, die die Gefahren, worin er, ihrer unbewußt, schwebt, auf seine Umgebungen machen. Es ist nicht schwer, von dem Helden eines Stücks ein geistreiches Gemälde zu entwerfen; weit schwerer und talentvoller ists, ihn dieser Schilderung gemäß sprechen und handeln zu lassen; am schwersten, ihn durch die Bewunderung, die er den Soldaten, dem Volk, den Großen, kurz allen, die ihn umgeben, und mit ihm in Verbindung stehen, einflößt.

Der Graf Egmont liebt ein junges Mädchen vom Bürgerstande, Namens Clärchen, und besucht

sie in ihrer niedrigen Wohnung. Diese Liebe nimmt mehr Raum im Herzen des Mädchens ein, als in dem des Grafen; Clara's ganze Einbildungskraft ist von dem Glanze ihres Egmont, von der blendenden Täuschung seines Heldenmuths und seines strahlenden Rufes überwältigt. Egmont zeigt in seiner Liebe viel Güte und Freundlichkeit; er ruht bei dem jungen Mädchen von den Geschäften und Besorgnissen aus. „Jener Egmont (sagt er) ist ein verdrießlicher, steifer, kalter Egmont, der an sich halten, bald dieses, bald jenes Gesicht machen muß; geplagt, verkannt, verwickelt ist, wenn ihn die Leute für froh und fröhlich halten; — o laß mich schweigen, wie es dem ergeht, wie es dem zu Muthe ist. Aber dieser Egmont, Clärchen, der ist ruhig, offen, glücklich, geliebt und gekannt von dem besten Herzen, das auch er ganz kennt, und mit voller Liebe und Zutrauen an das seine drückt — das ist dein Egmont!" Egmonts Liebe zu Clara wäre allein nicht hinreichend, dem Stücke Gewicht und Interesse zu geben; sobald sich aber mit dieser Liebe das Unglück verbindet, erhält jenes Gefühl, das anfangs nur im Hintergrund stand, eine bewundernswürdige Kraft.

Man erfährt die Ankunft der Spanier, und des Herzogs von Alba an ihrer Spitze; das ernste fremde Volk, die Furcht der leichten fröhlichen Einwohner von Brüssel sind von einer Meisterhand gezeichnet. Bei der Annäherung eines schweren Gewitters ziehen sich die Menschen in ihre Wohnungen zurück, die Thiere zittern, die Vögel fliegen der Erde näher und scheinen Schutz zu suchen, die ganze Natur bereitet sich auf den furchtbaren Auftritt, der sie bedroht; eben so bemächtigt sich Angst und Entsetzen der unglücklichen Bewohner von Brabant. Der Herzog von Alba will den

Grafen Egmont nicht mitten in Brüssel festnehmen lassen; er fürchtet einen Volksauflauf; er möchte lieber sein Schlachtopfer in seinen Pallast locken, der die Stadt beherrscht, und mit der Citadelle zusammenhängt. Er bedient sich Ferdinands, seines jungen Sohnes, um des arglosen Feindes Herr zu werden. Ferdinand muß ihn dem Tyrannen zuführen. Ferdinand ist ein aufrichtiger Bewunderer des Helden von Brabant; er ahnet nichts von den blutdürstigen Planen seines Vaters, und zeigt für den Grafen einen Enthusiasmus, der den biedern Ritter sicher und glauben macht, vom Vater eines solchen Sohnes habe er nichts zu befürchten. Egmont entschließt sich, zu Alba zu gehen; der verrätherische, treue Stellvertreter Philipps II. erwartet ihn mit einer Ungeduld, die den Zuschauer schaudern macht; stellt sich ans Fenster, sieht ihn von weitem auf einem stolzen Pferde, das er in einer siegreichen Schlacht erbeutete, daher reiten. Bei jedem Schritte, mit dem er sich dem Pallast nähert, fühlt der Herzog den Triumph der Schadenfreude; bei jedem Aufhalt schlägt ihm das elende Herz für Angst ob dem Erfolge, und als Egmont in den Vorhof reitet, ruft er höllisch froh aus: „So bist du mit dem einen Fuß im Grabe! und so mit beiden!!“ —

Egmont wird bei ihm eingeführt. Alba unterhält sich lange mit ihm über die Regierungsart der Niederlande, und über die Nothwendigkeit, Strenge zu gebrauchen, um die neuen Meinungen im Zaum zu halten. Er hat kein Interesse mehr dabei, Egmont zu betrügen; dennoch gefällt er sich noch immer in seiner List, und will den Erfolg langsam und tropfenweise voraus kosten; endlich empört er mit Bedacht Egmonts biedres Gemüth, reizt ihn durch Widerspruch und Streit, um ihm

einige heftige, beleidigende Worte zu entlocken. Er will sich das Ansehen geben, aufgefordert zu seyn, und das, was er so lange im Voraus angelegt, im Augenblick der ersten Aufwallung gethan zu haben. Warum so viel Behutsamkeit und Vorsicht gegen den Mann, der in seiner Gewalt ist, den er in wenig Stunden hinrichten lassen wird? Weil der politische Mörder immer den geheimen dunklen Wunsch hegt, sich zu rechtfertigen, selbst bei seinem Schlachtopfer; weil er gern etwas zu seiner Entschuldigung sagen möchte, selbst, wenn das, was er sagt, weder ihm, noch jemand genügen kann. Vielleicht giebt es nicht einen einzigen Menschen, der sich dem Verbrechen ohne Umweg nahen kann. Die wahre Moralität der dramatischen Werke besteht nicht in der poetischen Gerechtigkeit, die der Verfasser nach Gutdünken austheilt, und die so oft von der Geschichte umgestoßen wird, sondern in der Kunst, Tugend und Laster so zu schildern, daß man die eine lieben, das andre hassen muß.

Kaum hat sich das Gerücht von Graf Egmonts Verhaftung in Brüssel verbreitet, so weiß auch jedermann schon, daß er wird sterben müssen. Niemand erwartet etwas von der Stimme der Gerechtigkeit; seine bestürzten Anhänger sprechen kein Wort zu seinem Besten; der Argwohn trennt bald diejenigen, die das Interesse vereinigt hatte. Eine scheinbare Unterwürfigkeit entsteht aus dem Schreck, den jedermann andern mittheilt, nachdem er ihn zuerst selbst empfand, und jener Furcht, die Alle in Allen erwecken, jene Volksabspannung, die so schnell auf Volksspannung folgt, wird hier von dem Dichter auf eine bewundernswürdige Weise geschildert.

Clara allein, das blöde schüchterne Mädchen, das nie aus dem Hause kam, erscheint auf dem Marktplatz von Brüssel, versammelt durch ihr Geschrei Brüssels zerstreute Bürger, erinnert sie an ihren Enthusiasmus für Egmont, an ihren Schwur, für ihn zu sterben. Alle, die sie reden hören, schaudern vor Entsetzen. Hier diese Scene.

Jetter. „Nennt den Namen nicht! Er ist tödtlich."

Clärchen. Den Namen nicht! Wie? Nicht diesen Namen? Wer nennt ihn nicht bei jeder Gelegenheit? Wo steht er nicht geschrieben? In diesen Sternen hab' ich oft mit allen seinen Lettern ihn gelesen. Nicht nennen? Was soll das? Freunde! Gute, theure Nachbarn, ihr träumt; besinnt euch. Seht mich nicht so starr und ängstlich an! Blickt nicht schüchtern hie und da bei Seite. Ich ruf' euch ja nur zu, was jeder wünscht. Ist meine Stimme nicht eures Herzens eigene Stimme? Wer würfe sich in dieser bangen Nacht, eh' er sein unruhvolles Bette besteigt, nicht auf die Kniee, ihn mit ernstlichem Gebet vom Himmel zu erringen? Fragt euch einander! frage jeder sich selbst! und wer spricht mir nicht nach: „Egmonts Freiheit oder den Tod!"

Jetter. Gott bewahr' uns! Da giebt's ein Unglück.

Clärchen. Bleibt! Bleibt, und drückt euch nicht vor seinem Namen weg, dem ihr euch sonst so froh entgegen drängtet! — Wenn der Ruf ihn ankündigte, wenn es hieß: „Egmont kommt! Er kommt von Gent!" da hielten die Bewohner der Straßen sich glücklich, durch die er reiten mußte. Und wenn ihr seine Pferde schallen hörtet, warf jeder seine Arbeit hin, und über die bekümmerten Gesichter, die ihr durch's Fenster stecktet, fuhr wie

ein Sonnenstrahl von seinem Angesichte ein Blick der Freude und Hoffnung. Da hobt ihr eure Kinder auf der Thürschwelle in die Höhe und deutetet ihnen: „Sieh, das ist Egmont, der größte da! Er ist's! Er ist's, von dem ihr bessere Zeiten, als eure armen Väter lebten, einst zu erwarten habt.“ Laßt eure Kinder nicht dereinst euch fragen: „Wo sind die Zeiten hin, die ihr verspracht?“ — Und so wechseln wir Worte! sind müßig, verrathen ihn.

Soest. Schämt euch, Brackenburg! Laßt sie nicht gewähren! Steuert dem Unheil!

Brackenburg. Liebes Clärchen! wir wollen gehen! Was wird die Mutter sagen? Vielleicht —

Clärchen. Meinst du, ich sey ein Kind, oder wahnsinnig? Was kann vielleicht? — Von dieser schrecklichen Gewißheit bringst du mich mit keiner Hoffnung weg. — Ihr sollt mich hören, und ihr werdet: denn ich seh's, ihr seyd bestürzt und könnt euch selbst in euerm Busen nicht wiederfinden. Laßt durch die gegenwärtige Gefahr nur Einen Blick in das Vergangene dringen, das kurz Vergangene. Wendet eure Gedanken nach der Zukunft. Könnt ihr denn leben? werdet ihr, wenn er zu Grunde geht? Mit seinem Athem flieht der letzte Hauch der Freiheit. Was war er euch? Für wen übergab er sich der dringendsten Gefahr? Seine Wunden flossen und heilten nur für Euch. Die große Seele, die euch alle trug, beschränkt ein Kerker, und Schauer tückischen Mordes schweben um sie her. Er denkt vielleicht an euch, er hofft auf euch, Er, der nur zu geben, nur zu erfüllen gewohnt war.

Zimmermeister. Gevatter, kommt.

Clärchen. Und ich habe nicht Arme, nicht Mark wie ihr; doch hab' ich, was euch allen fehlt, Muth und Verachtung der Gefahr. Könnt' euch

mein Athem doch entzünden! könnt' ich an meinen Busen drückend euch erwärmen und beleben! Kommt! In eurer Mitte will ich gehen! — Wie eine Fahne wehrlos ein edles Heer von Kriegern wehend anführt, so soll mein Geist um eure Häupter flammen, und Liebe und Muth das schwankende zerstreute Volk zu einem fürchterlichen Heer vereinigen.

Jetter. Schaff' sie bei Seite, sie dauert mich.

(Bürger ab.)

Brackenburg. Clärchen! siehst du nicht, wo wir sind?

Clärchen. Wo? Unter dem Himmel, der so oft sich herrlicher zu wölben schien, wenn der Edle unter ihm herging. Aus diesen Fenstern haben sie herausgesehn, vier, fünf Köpfe über einander; an diesen Thüren haben sie gescharrt und genickt, wenn er auf die Memmen herabsah. O ich hatte sie so lieb, wie sie ihn ehrten! Wäre er Tyrann gewesen, möchten sie immer vor seinem Falle seitwärts gehn. Aber sie liebten ihn! — O ihr Hände, die ihr an die Mützen griff't, zum Schwert könnt ihr nicht greifen — Brackenburg, und wir? — Schelten wir sie? — Diese Arme, die ihn so oft fest hielten, was thun sie für ihn? — List hat in der Welt so viel erreicht — Du kennst Wege und Stege, kennst das alte Schloß. Es ist nichts unmöglich, gieb mir einen Anschlag.

Brackenburg führt sie endlich zurück nach Hause, und geht wieder weg, um Kundschaft vom Grafen einzuziehen. Er kommt zurück, und Clärchen, die den letzten Entschluß gefaßt hat, verlangt von ihm die umständliche Erzählung.

Clärchen. Ist's wahr? Ist er verurtheilt?

Brackenburg. Er ist's! ich weiß es ganz genau.

Clärchen. Und lebt noch?

Brackenburg. Ja, er lebt noch.

Clärchen. Wie willst du das versichern? — Die Tyrannei ermordet in der Nacht den Herrlichen! vor allen Augen verborgen fließt sein Blut. Aengstlich im Schlafe liegt das betäubte Volk, und träumt von Rettung, träumt ihres ohnmächtigen Wunsches Erfüllung; indeß unwillig über uns sein Geist die Welt verläßt. Er ist dahin! — Täusche mich nicht! dich nicht!

Brackenburg. Nein gewiß, er lebt! — Und leider es bereitet der Spanier dem Volke, das er zertreten will, ein fürchterliches Schauspiel; gewaltsam jedes Herz, das nach Freiheit sich regt, auf ewig zu zerknirschen.

Clärchen. Fahre fort und sprich gelassen auch mein Todesurtheil aus! Ich wandle den seligen Gefilden schon näher und näher, mir weht der Trost aus jenen Gegenden des Friedens schon herüber. Sag' an.

Brackenburg. Ich konnt' es an den Wachen merken, aus Reden, die bald da bald dort fielen, daß auf dem Markte geheimnißvoll ein Schrecknis zubereitet werde. Ich schlich durch Seitenwege, durch bekannte Gänge nach meines Vetters Hause, und sah' aus einem Hinterfenster nach dem Markte. — Es wehten Fackeln in einem weiten Kreise Spanischer Soldaten hin und wieder. Ich schärfte mein ungewohntes Auge, und aus der Nacht stieg mir ein schwarzes Gerüst entgegen, geräumig, hoch; mir graus'te vor dem Anblick. Geschäftig waren viele rings umher bemüht, was noch von Holz weiß und sichtbar war, mit schwarzem Tuch einhüllend zu verkleiden. Die Treppen deckten sie zuletzt auch schwarz, ich sah es wohl. Sie schienen die Weihe eines gräßlichen

Opfers vorbereitend zu begehn. Ein weißes Crucifix, das durch die Nacht wie Silber blinkte, ward an der einen Seite hoch aufgesteckt. Ich sah, und sah die schreckliche Gewißheit immer gewisser. Noch wankten Fackeln hie und da herum; allmählig wichen sie und erloschen. Auf einmal war die scheußliche Geburt der Nacht in ihrer Mutter Schoos zurückgekehrt." —

Der Sohn des Herzogs Alba entdeckt, daß man sich seiner bedient hat, Egmont zu verderben; er will ihn für jeden Preis retten; Egmont bittet ihn nur um einen Dienst, Clärchen zu schützen, wenn er todt seyn wird; allein man erfährt, daß sie sich den Tod gab, ihren Geliebten nicht zu überleben. Egmont stirbt, und der bittre Groll Ferdinands gegen seinen Vater ist die Strafe des Herzogs Alba, der, wie man versichert, nichts auf Erden geliebt hatte, als diesen Sohn.

Mich dünkt, mit einigen Veränderungen, ließe sich dieser Stoff und dieser Plan auf die französische Bühne bringen. Ich habe einige Scenen mit Stillschweigen übergangen, die wir nicht beibehalten dürften. Zu allererst die Eingangsscene; einige Soldaten Egmonts, einige Bürger von Brüssel unterhalten sich von seinen Großthaten; in einem natürlichen, aber anziehenden, Gespräch erzählen sie sich die Haupthandlungen seines Lebens, und geben in ihren Ausdrücken und Wendungen das hohe Vertrauen zu erkennen, das sie in ihn setzen. So ohngefähr leitet Shakespear seinen Julius Cäsar ein, so ist Wallensteins Lager geschrieben. In Frankreich würden wir diese Vermischung der Volkssprache mit der tragischen Würde nicht dulden; aber eben dieses überzarte Gefühl giebt unsern Tragödien der zweiten Gattung so viel Eintönigkeit und Schlaffheit. Der Gelegenheit zu Prunk-

reden und der heroischen Lagen sind nothwendiger Weise nur wenige; überdieß dringt die Rührung selten bis ins innerste Gemüth, wenn durch einfache aber wahre Details, die den geringsten Umständen Leben gewähren, die Einbildungskraft nicht vorher rege gemacht und gefesselt worden ist.

Clärchen erscheint als ein Bürgermädchen der letzten Classe; ihre Mutter ist ein ganz gemeines Weib; ihr bestimmter Liebhaber, ein Vetter, der sie leidenschaftlich liebt; aber man sieht mit einer Art von Widerwillen, daß es Egmont mit einem Nebenbuhler vom Volke zu thun hat. Alles, was Clärchen umgiebt, dient freilich nur zur Folie ihres reinen Gemüths, gleichwohl würde man in Frankreich auf der Bühne den Grundsatz der Malerei nicht gelten lassen: der Schatten müße das Licht heben. Im Gemälde sieht man beide zugleich, daher empfängt man auch zugleich den Eindruck beider: nicht so im Schauspiel, wo die Handlung fortläuft; hier wird die empörende Scene nicht geduldet, weil sie auf die folgende einen günstigen Strahl werfen soll; man will, daß der Gegensatz zwar in verschiedenartigen Schönheiten, aber doch immer in Schönheiten bestehe.

Das Ende des Trauerspiels Egmont steht mit dem Ganzen nicht in Harmonie; der Graf schläft einige Augenblicke vor seiner Abführung zum Schafott ein. Clärchen erscheint ihm nach ihrem Tode im Traume, verklärt, umgeben von himmlischem Glanze, und deutet ihm an, sein Tod werde den Provinzen die Freiheit verschaffen: doch dieses Wunderbare in der Entwickelung paßt nicht zu einem historischen Stücke. Die Deutschen sind überhaupt verlegen, wann und wie sie schließen sollen; man könnte das chinesische Sprichwort auf sie anwenden: „Wenn man zehn Schritte zu ma-

chen hat, so sind neun die Hälfte des Weges.“ Die erforderliche Geisteskraft, es sey, was es wolle zu Ende zu bringen, erfordert eine gewisse Gewandtheit, ein gewisses Augenmaaß, die sich nur selten mit der schwankenden und unbestimmten Einbildungskraft vertragen, deren Spuren die deutschen Werke allgemein tragen. Ueberdieß bedarf es der Kunst, und sehr vieler Kunst, eine gute Entwickelung aufzufinden; denn es giebt ihrer selten im Leben; die Handlungen ketten sich an einander, und ihre Folgen verlieren sich in die Zeitenreihe. Die Kenntniß der Bühne allein lehrt, wie man die Gränzen der Hauptbegebenheit abstecken, und die Nebenumstände zu einem Zweck mitwirken lassen soll. Allein Wirkungen künstlich zusammenstellen, ist beinahe in den Augen der Deutschen eine Heuchelei, und die Berechnung in Sachen der Phantasie scheint ihnen unvereinbar mit der Begeisterung.

Gleichwohl wäre Göthe unter allen ihren Schriftstellern gerade der, welchem die meisten Mittel zu Gebote stehen würden, die Gewandtheit des Geistes mit dem kühnen Fluge desselben zu vereinigen; aber Göthe hält es unter seiner Würde, die dramatischen Lagen so zu handhaben, daß er sie zu theatralischen mache. Wenn sie nur schön sind, so genügt ihm dies, und er kümmert sich nicht weiter um das Andre. Das deutsche Publikum in Weimar ist sein Zuschauer, und dieses Publikum ist zufrieden, wenn es ihm nur entgegensehen, ihn errathen kann; es ist eben so geduldig, eben so einsichtsvoll als der griechische Chor; anstatt es, wie gewöhnlich die Souveraine zu machen, sie mögen Fürst oder Volk seyn, — anstatt zu verlangen, daß man es belustige, trägt es selbst zu seinem Vergnügen da-

durch bei, daß es erklärt und zergliedert, was ihm nicht gleich auffiel: ein solches Publikum ist in seinen Urtheilen selbst Künstler.

Zwei und zwanzigstes Capitel.

Iphigenia in Tauris. Torquato Tasso.

Man gab in Deutschland bürgerliche Dramen, Melodramen, eigentliche Schauspiele, d. i. Spectakelstücke mit Pferden und Ritteraufzügen. Göthe nahm sich vor, die Literatur seiner Landsleute auf die Strenge des Alterthums zurückzuführen, und schrieb seine Iphigenia in Tauris, das Meisterwerk der klassischen Poesie in Deutschland. Diese Tragödie erinnert an das Gefühl, das uns beim Anblick griechischer Statuen ergreift; die Handlung ist so ehrwürdig, so ruhig, daß selbst bei veränderter Lage der Personen, eine Beständigkeit der Würde in ihnen zurückbleibt, die jeden Augenblick dauerhaft ins Andenken gräbt.

Der Inhalt der Iphigenia in Tauris war so bekannt, daß es unendlich schwer seyn mußte, ihn auf eine neue Art zu behandeln; Göthen ist es vornehmlich dadurch gelungen, daß er seiner Heldin einen wahrhaft bewundernswürdigen Charakter gegeben. Die Antigone des Sophocles ist eine Heilige, wie sie uns eine neuere Religion als die der Alten aufstellen würde. Goethens Iphigenia hat nicht weniger Ehrfurcht für die Wahrheit als Antigone; sie vereinigt aber die Ruhe des philosophischen Geistes mit der Inbrunst einer Prie-

sterin; der keusche Dienst der Diana und die geweihte Schutzwehr eines Tempels füllen die träumende Existenz aus, die ihr die Sehnsucht nach ihrem fernen Vaterlande übrig läßt. Sie will die Sitten des wilden Landes, das sie aufnahm, milder machen; und obschon ihr Name unbekannt ist, streut sie Wohlthaten um sich aus, wie es sich für die Tochter des Königs der Könige ziemt. Gleichwohl wird sie es nicht müde, sich nach den schönen Gegenden zurück zu sehnen, wo sie ihre Kindheit durchlebte, und ihr Gemüth ist der Sitz einer zugleich sanften und starken Ergebung, die, so zu sagen, zwischen dem Christenthum und dem Stoicismus in der Mitte steht. Iphigenia gleicht einigermaßen der Göttin, deren Priesterin sie ist; die Einbildungskraft glaubt sie von einer Wolke umhüllt zu sehen, die ihr den Anblick ihres Vaterlandes raubt. Konnte wohl die Verbannung, und, was noch mehr ist, die Verbannung aus Griechenland. ihr sonst einen Genuß übrig lassen, als den sie in sich selbst fand? Auch Ovid, gezwungen wie sie, ohnweit Tauris sein Leben zu verhauchen, richtete umsonst seine harmonische Rede an die rauhen Einwohner dieser freudenlosen Gegenden; umsonst suchte er die Künste auf, umsonst einen schönen Himmel, und jene Sympathie der Gedanken, die uns, selbst mit Unbekannten, einen Theil der Seligkeit empfinden läßt, die die Freundschaft gewährt. Sein Genie, von allen zurückgestoßen, kehrte immer in sich heim, und seine aufgehauene Leier athmete nur Klagetöne, im traurigen Einklang mit dem Nordwind.

Kein neueres Werk schildert, dünkt mich besser, als Göthe's Iphigenia, das Schicksal, welches auf Tantalus Geschlecht lastet, und die Würde aller, dieses Geschlecht verfolgenden, und von einem un-

über-

überwindlichen Fatum herbeigeführten Leiden. Eine religiöse Furcht faßt den Zeugen bei dieser ganzen Geschichte, und die Personen selbst, die in demselben auftreten, scheinen eine prophetische Sprache zu führen, und nur von der allmächtigen Hand der Götter geleitet, zu handeln.

Göthe hat Thoas zum Wohlthäter Iphigeniens gemacht. Ein wilder König, wie viele Schriftsteller ihn schildern, würde nicht zur Farbe des übrigen Stücks gepaßt, würde die Harmonie des Ganzen gestört haben. In den meisten Tragödien, wird ein Tyrann wie ein Hebel aufgestellt, der das ganze Werk in Bewegung setzt; ein Denker wie Göthe, würde nie eine Person haben aufführen können, ohne zugleich seinen Charakter zu entwickeln. Nun aber ist ein bösartiges Gemüth ein so zusammengesetztes Wesen, daß es in einem einfachen Stoff, wie Iphigenia, nicht Platz finden konnte. Thoas liebt Iphigenien; er kann sich nicht entschließen, sie mit ihrem Bruder Orest nach Griechenland ziehen zu lassen. Iphigenia hätte heimlich abreisen können; sie prüft mit ihrem Bruder und mit sich selbst, ob sie sich diesen Betrug erlauben darf, und hierin liegt der Knoten der zweiten Hälfte des Stücks. Endlich gesteht sie Thoas die Wahrheit, bekämpft seinen Widerstand, besiegt ihn in so weit, daß sie von ihm das Wort Lebt wohl! erhält, worauf der Vorhang fällt.

Der Plan dieses Stücks kann nicht gediegener und edler seyn, und es wäre zu wünschen, daß man es so weit brächte, die Zuschauer bloß durch die Darstellung einer zarten Bedenklichkeit zu rühren; allein von der Bühne läßt sich dieses schwerlich erwarten, und daher kommt es, daß man das Stück lieber lieset als aufführen sieht. In dieser Tragödie ist die Bewunderung, nicht der Affect die

Triebfeder; man glaubt einen Gesang aus einem epischen Gedichte zu hören; die Ruhe, die im Ganzen vorwaltet, ist so ansteckend, daß sie beinahe auf Orestes Gemüth wirkt. Die Erkennungsscene zwischen Bruder und Schwester ist vielleicht nicht so lebhaft, aber gewiß poetischer als jede ähnliche. Die Schicksale der Familie Agamemnons sind auf eine bewundernswürdige Weise aufgestellt, und man glaubt, eine Reihe von Gemälden vor Augen zu haben, womit Geschichte und Fabel das Alterthum bereicherten. Ein neues Interesse entspringt aus der schönen Sprache und den hohen Gesinnungen, die im Stücke walten. Eine so erhabene Poesie wiegt die Seele in eine edle Anschauung, und macht ihr die Bewegung und die Abwechselungen des dramatischen Lebens beinahe entbehrlich.

Unter den vielen schönen, merkwürdigen Stellen, die man in der Iphigenia antrift, befindet sich eine, die einzige in ihrer Art. In ihrem Schmerze ruft Iphigenia einen alten Gesang in ihr Gedächtniß zurück, der in ihrer Familie bekannt war, und ihr von der Amme schon bei der Wiege vorgesungen worden; es ist das Lied, das die Parzen dem Tantalus in dem Hades singen. Sie erinnern ihn an die vergangene Zeiten, als ihm die Ehre zu Theil ward, an der goldnen Tafel der Götter als Gast zu sitzen. Sie malen den entsetzlichen Augenblick, wo er vom Throne gestürzt, die ewige Strafe, die ihm auferlegt wurde, die Ruhe der unsterblichen Gebieter der Welt, deren Gemüth die Qualen der Hölle nicht erreichen; die drohenden Parzen verkünden Tantalus Nachkommen, daß sich die Götter von ihnen abwenden werden, weil ihre Züge den Zügen ihres Ahnherrn gleichen. Der alte Tantalus hört den Gesang in der ewigen Nacht, denkt an seine Kinder, und senkt sein straf-

bares Haupt. Die treffendsten Bilder, der mit jedem Gefühl zusammenstimmende Rythmus, alles giebt dieser Dichtung die Farbe eines Nationalgesangs. Darin besteht die größte Kraftäußerung des Talents, daß man sich mit dem Alterthum so vertraut machen könne, daß man zugleich alles auffange und festhalte, was bei den Griechen volksthümlich war, und nach einem so großen Zwischenraum von Jahrhunderten, einen so feierlichen Eindruck hervorbringt.

Die Bewunderung, die man der Iphigenia von Tauris unmöglich versagen kann, steht keinesweges im Widerspruch mit dem, was ich von dem lebhaftern Interesse, von der innigeren Rührung gesagt habe, die man bei neuern Stoffen und Darstellungen empfinden kann. Die Sitten und Religionen, deren Spur Jahrhunderte verwischt haben, stellen den Menschen als ein Ideal auf, welches die Erde, auf welcher es sich bewegt, kaum berührt; aber in Zeitabschnitten und historischen Begebenheiten, deren Einfluß sich bis zu uns erstreckt, fühlen wir die Wärme unserer eigenen Existenz, und verlangen eben die Affecte von außen, die wir in uns empfinden.

Es scheint mir aus diesem Grunde, als hätte Göthe in seinem Torquato Tasso, nicht eben die Einfalt der Handlung, nicht eben die Ruhe der Rede annehmen sollen, die sich für seine Iphigenia schickte. In einem so modernen Stoff könnte diese Einfalt und Ruhe leicht für Kälte und Mangel an Natürlichkeit gelten; denn daß der persönliche Charakter des Tasso, und das Leben am Hofe zu Ferrara nicht in jeder Hinsicht zur neuen Geschichte gehören, wird man mir nicht einwenden wollen.

Göthe wollte in seinem Tasso den zwischen dem poetischen und dem geselligen Leben bestehen-

den Gegensatz malen; er wollte einen Poeten und einen Weltmann gegeneinander aufstellen. Er hat den Nachtheil dargethan, der aus dem Schutz eines Fürsten für die zarte Einbildungskraft eines Dichters entsteht, selbst wenn dieser Fürst sich überzeugt hält, er liebe Wissenschaft und Kunst, oder wenigstens seinen Stolz darin setzt, für ihren Liebhaber und Bewunderer zu gelten. Die freifliegende, von der Poesie ausgebildete Natur, im Gegensatz mit der von der Politik abgekühlten und gezügelten, ist eine Mütteridee, aus welcher tausend Tochterideen entspringen.

Ein schöner Geist, ein Genie, an den Hof berufen, muß sich anfangs glücklich schätzen und an seinen Platz dünken; muß aber, mit der Länge der Zeit, nothwendig manche der Widerwärtigkeiten empfinden, die Tasso's Leben so ungemein verbitterten. Ein Talent, welches sich durch das Hofleben bändigen und einschnüren ließe, würde aufhören, Talent zu seyn. Gleichwohl ist es äußerst selten, daß Fürsten die Rechte der Phantasie anerkennen, und sich zugleich darauf verstehen, diese Geistesgabe zu achten und schonend mit ihr umzugehen. Man konnte keinen glücklichern Gegenstand wählen als Torquato Tasso in Ferrara, um zugleich die verschiedenen Charaktere eines Dichters, eines Hofmanns, einer Prinzessin, eines Prinzen aufzustellen, und sie in einen engen Kreis zu bannen, wo sich jeder von ihnen mit eben der zähen Eigenliebe herumtummelt, womit andere suchen würden, die Welt aus den Angeln zu heben. Tasso's kränkelnde Empfindlichkeit ist bekannt, eben so bekannt wie die rauhe abstoßende Höflichkeit seines Gönners Antonio, der bei allen Betheurungen der hohen Bewunderung, die er für seine Schriften habe, ihn dennoch ins Irrhaus sperren

ließ; als wenn das Genie, das aus der Seele stammt, wie ein mechanisches Talent behandelt werden könnte, woraus man Nutzen schöpft, und das man schätzen kann, ohne den Besitzer zu achten.

Leonore von Este, des Herzogs von Ferrara Schwester, die der Dichter heimlich liebt, wird von Göthe als ein Weib geschildert, das ihre Wünsche ins Land des Enthusiasmus versetzen, das aber durch ihre Schwäche in das der Klugheit zurückgerufen wird. Auch hat Göthe einen Hofmann eingeführt, der die Weisheit der Welt besitzt, und Tasso'n mit jener vornehmen Hoheit begegnet, die der Geschäftsgeist sich über das poetische Genie anmaßt, ihn durch seine berechnete Kälte und durch die Geschicklichkeit reizt, womit er ihm wehe thut, ohne ihn eigentlich beleidiget zu haben. Dieser kaltblütige Mann bleibt dadurch im Vortheil, daß er seinem Feinde mit trockenen feierlich-höflichen Reden entgegen kommt, die ihn unsichtbar und auf eine Weise verletzen, worüber er nicht Beschwerde führen darf. Eben dieses sind die empfindlichen Streiche, die eine gewisse Weltkunst zu versetzen versteht; in diesem Sinne ist zwischen der Redekunst und der Kunst zu reden ein großer Unterschied; um beredt zu seyn, muß man die Wahrheit von allen ihren Fesseln befreien, und bis in das innerste Gemüth dringen, wo die Ueberzeugung ihren Sitz hat; die Redegeschicklichkeit hingegen besteht in der Kunst auszuweichen, in dem Talent, mit Hülfe einiger Sätze dem, was man nicht hören will, gehörig aus dem Wege zu gehen; in der Fertigkeit, sich derselben Waffen zu bedienen, um alles anzudeuten, ohne daß man uns jemals beweisen könne, wir haben dieses oder jenes gesagt.

Dergleichen Fechterstreiche sind jedem lebhaf-

ten, wahrhaften Gemüthe äußerst empfindlich. Derjenige, der sie anbringt, scheint uns überlegen zu seyn, weil er uns in Bewegung setzt, während er selbst ruhig bleibt; man lasse sich aber nicht durch diese negative Kraft irre machen. Nur diejenige Ruhe ist schön, welche aus der Kraftfülle entsteht, die uns unsre eigne Leiden ertragen hilft; entsteht sie aber aus der Gleichgültigkeit gegen fremde Leiden, so wird sie zur vornehmen Persönlichkeit, die alles andre verachtet, herabgewürdigt. Es bedarf nur eines einjährigen Aufenthalts an einem Hofe, in einer Hauptstadt, um es mit leichter Mühe so weit zu bringen, daß man in dem Egoismus, Gewandtheit, und sogar Anmuth und Grazie lege; um sich aber einer tiefen Hochachtung wahrhaft würdig zu machen, müßte man in sich, wie in einem schönen Werke, entgegengesetzte Eigenschaften vereinigen, nämlich die Kenntniß der Geschäfte und die Liebe des Schönen; die Weisheit, die wir zu unsern Verhältnissen mit den Menschen bedürfen, und den Aufflug, den das Gefühl für die Künste vorzeichnet. Freilich würde ein solches einzelnes Wesen zwei Wesen enthalten; und Göthe selbst sagt in seinem Tasso: die beiden Personen, die er contrastiren lasse, der Politiker und der Dichter, seien die beiden Hälften des Menschen. Nur kann zwischen diesen beiden Hälften keine Sympathie bestehen, weil Tasso's Character ohne Klugheit, so wie Antonio's, ohne Empfindung ist.

Die kranke Empfindlichkeit, der gereizte Argwohn der Schriftsteller und Dichter hat sich in Rousseau, im Tasso gezeigt, und zeigt sich noch häufiger in der deutschen Gelehrtenrepublik. Die französischen Autoren sind weniger empfänglich. Wer viel mit sich selbst und in der Einsamkeit lebt, verträgt die äußere Weltluft nicht gut. Die

Gesellschaft hat, wie die Luft, manches rauhe für den, der ihrer nicht von Jugend auf gewohnt ist; Ironie und der Spott der Welt sind für den talentvollen Mann verderblicher als für jeden andern; der Geistvolle allein weiß sich derselben zu erwehren. Göthe hätte Rousseau's Leben zum Text oder Muster jenes Kampfes wählen können, zwischen der Gesellschaft wie sie ist, und der Gesellschaft, wie ein poetischer Kopf sie sucht oder wünscht; aber Rousseau's Lage hätte seiner Einbildungskraft weit weniger Stoff dargeboten, als Tasso's Geschichte. Rousseau hat sich mit einem großen Genie durch niedere Verhältnisse bewegen und schleppen müssen. Tasso hingegen, brav wie seine Ritter, verliebt, geliebt, verfolgt, gekrönt, und noch jung am Vorabend seines Triumphs dahinsterbend, Tasso ist ein Beispiel des größten Glanzes und des größten Mißgeschicks, das dem Genie zu Theil werden kann.

Wie mich dünkt, sind die Farben des Süden in Torquato Tasso nicht ausgesprochen genug; vielleicht ist es schwer, mit deutschen Worten italienisch zu sprechen und italienische Gefühle auszudrücken. Gleichwohl sind es noch mehr die Charaktere, worin sich die deutsche Natur mehr als die italienische entwickelt. Leonore von Este ist hier eine deutsche Fürstin. Die Entwickelung und Untersuchung ihres Charakters und ihrer Gefühle, womit sie sich unaufhörlich beschäftigt, ist nicht im Geiste des Süden. Im Süden zieht sich die Einbildungskraft nicht auf sich selbst zurück; sie schreitet beständig vor, ohne rückwärts zu schauen; sie forscht der Quelle eines Ereignisses nicht nach; sie widersteht dem Geschehenen oder überläßt sich ihm, ohne den Grund davon aufzusuchen.

Die Person des Tasso ist ebenfalls die Person

eines deutschen Dichters. Jene Unmöglichkeit, die ihm Göthe beigelegt hat, sich in den gewöhnlichsten Umständen des gemeinen Lebens aus dem Handel zu ziehen, ist ein Charakterzug der Schriftsteller des Norden, und ihrer ein- und zurückgezogenen Lebensweise. Den südlichen Dichtern klebt diese Unbeholfenheit gewöhnlich nicht an; sie haben mehr außer dem Hause, und so zu sagen, auf öffentlichen Plätzen gelebt; sie sind mit den Sachen und noch mehr mit den Menschen vertrauter.

Tasso's Sprache ist, bei Göthe, oft zu metaphysisch. Seine Schwermuth hatte keineswegs im Mißbrauch philosophischer Betrachtungen, oder im tiefen Nachforschen über das, was in seinem Herzen vorging, ihren Sitz; sie war nur eine Folge des zu lebhaften Eindrucks der äußern Gegenstände, des Rausches der Liebe und des Eigendünkels; er bediente sich der Sprache bloß als eines harmonischen Gesanges. Das Geheimniß seines Gemüths lag nicht in seinen Reden, nicht in seinen Schriften; er hatte sich nie selbst beobachtet; wie hätte er sich Andern offenbaren können? Ueberdieß war die Poesie in seinen Augen eine glänzende Kunst, nicht ein leises Zulispeln der Empfindungen des Herzens. Es scheint mir aus seiner italienischen Natur, aus seinem Leben, aus seinen Briefen, aus den Gedichten selbst, die er während seiner Verhaftung schrieb, einleuchtend, daß die Heftigkeit seiner Leidenschaften, nicht der Tiefe seiner Gedanken, seine Schwermuth zuzuschreiben sey. In seinem Charakter lag nicht, wie in dem der deutschen Dichter, jenes gewohnte Gemisch von Nachdenken und Thätigkeit, von Nachforschung und Enthusiasmus, wodurch die Existenz so stark angegriffen wird.

Die Eleganz und Würde des poetischen Styls

sind in Torquato Tasso über alles Lob erhaben; Göthe hat sich in diesem Stücke als Deutschlands Racine gezeigt. Hat man aber Racine den Mangel an Interesse in Berenice'n zum Vorwurf gemacht, so könnte man mit größerm Fug Göthe'n die dramatische Kälte seines Tasso vorwerfen. Die Absicht des Verfassers war, die Charaktere tief zu begründen, und die Lagen, worin er sie versetzt hat, nur leicht zu entwerfen; ist dieses aber möglich? Die langen sinnreichen Reden, voller Einbildungskraft, die er seine Personen abwechselnd halten läßt, sind sie aus der Natur geschöpft, und aus welcher? Wer spricht so über sich selbst und über alles? Wer erschöpft bis auf diesen Punkt, was sich sagen läßt, ohne daß sich etwas thun lasse? Sobald sich das Stück nur einigermaßen bewegt, wird einem ganz leicht; man erholt sich von der beständigen Spannung, mit welcher man die Ideen verfolgen mußte. Die Duellscene zwischen dem Dichter und dem Hofmann interessirt lebhaft; des einen Aufwallung, des andern kalte Gewandtheit entwickeln das Verhältniß beider mit großer Lebendigkeit. Von den Lesern oder Zuschauern verlangen, daß sie dem Interesse der Handlung entsagen, um sich bloß an die Gemälde und an die Ideen zu hängen, hieße zu viel fordern. Dann brauchte es nicht mehr der Namen, der Auftritte, der Eintheilung in Acte, eines Anfangs, einer Entwickelung, kurz dann braucht es nichts von dem, was eine Handlung zur Handlung macht. Die Anschauung kann nur im Stande der Ruhe gefallen; beim Gehen ist der langsame Gang immer der ermüdendste.

Durch einen seltsamen Umsprung im Geschmack, hatten die Deutschen es unsern dramatischen Dichtern anfangs zum Verbrechen gemacht, daß sie alle

ihre Helden franzősirten; sie haben, und das mit Recht, die historische Wahrheit zum Hauptbedürfniß gemacht, wodurch den Farben Leben, und der Poesie Seele gegeben werden kann; und jetzt, ihrer eigenen Erfolge satt, sind sie plötzlich mit abstracten Stücken aufgetreten, wenn man sie so nennen darf, worin die Verhältnisse der Menschen zu den Menschen allgemein angedeutet sind, ohne Zeit, Ort und Person für etwas gelten zu lassen. So nennt zum Beispiel Göthe, in einem seiner Stücke, der natürlichen Tochter, seine Personen: der Herzog, der Vater, die Tochter ꝛc. ohne weitere Bezeichnung; der Zeitraum, wo die Handlung vorgeht, der Ort, die handelnden Personen, sind ihm weiter nichts als ein prosaischer Hausstand, mit dem sich die Poesie nicht befassen darf.

Eine solche Tragődie ist eigentlich gemacht, in Odins Pallast aufgeführt zu werden, wo die Todten ihre Lebensbeschäftigungen fortsetzen; wo der Schatten des Jägers den Schatten des Hirsches verfolgt, und die sich Schattenbilder von Kriegern auf Wolkengebilden herumschlagen. Es scheint, als fühle Göthe seit einiger Zeit vor allem Interesse in Schauspielen einen Widerwillen. Weil man sich für schlechte Stücke interessirte, hat er gute ohne Interesse aufstellen wollen. Gleichwohl thut ein höherer Geist unrecht, wenn er das verachtet, was allgemein gefällt; er darf seine Aehnlichkeit mit der Natur Aller nicht verläugnen, wenn er seine Vorzüge vor Andern geltend machen will. Der Stützpunkt, den Archimedes verlangt, um die Erde fortrücken zu können, ist derjenige, wodurch ein außerordentliches Genie sich den gemeinen Naturen nähert. Dieser Berührungspunkt dient ihm, sich über alle übrigen zu erheben; er muß von dem ausgehen, was wir alle empfinden, um das em-

pfinden zu lassen, was er allein bemerkt hatte. Ueberdieß, wenn es wahr ist, daß der Despotismus des Schicklichen den schönsten französischen Tragödien einen Anstrich von Künstlichkeit giebt, so ist es nicht minder wahr, daß in den seltsamen Theorien des systematischen Geistes eben so wenig Wirklichkeit anzutreffen ist. Das Uebertriebene ist eine Manier; aber eine gewisse Ruhe und Kälte ist es nicht weniger. Durch diese Ruhe maßt man sich ein Vorrecht über die Erschütterung des Gemüths an, welche zwar in der Philosophie eingeräumt werden kann, nicht aber im Gebiet der dramatischen Kunst statt finden darf.

Es muß ohne Bedenken erlaubt seyn, mit critischen Anmerkungen gegen Göthe aufzutreten, da bekanntlich Göthe fast alle seine Schriften nach verschiedenen Systemen ausgearbeitet hat; bald überläßt er sich der Leidenschaft, wie in Werther und Egmont; ein andermal erschüttert er alle Saiten der Einbildungskraft durch seine vermischte Gedichte; dann ist er einfach wie die Alten, in Hermann und Dorothea; endlich stürzt er sich mit Faust in den Strudel des Lebens; und nun wieder, in Torquato Tasso, in der natürlichen Tochter, sogar in Iphigenia, betrachtet er die dramatische Kunst als ein Denkmahl, bei Gräbern errichtet. Hier haben dann seine Werke die schönen Umrisse, den Glanz und die Glätte des Marmors, aber auch dessen kalte Unbeweglichkeit. Man kann über Göthe nicht urtheilen, als über einen Schriftsteller, der in einer Gattung Gutes, in der andern Schlechtes geliefert hat. Man könnte ihn eher mit der Natur vergleichen, welche Alles und von Allem etwas hervorbrachte; es mag erlaubt seyn, sein südliches Clima dem nördlichen vorzuziehen, ohne deswegen in ihm die Talente zu verkennen, die mit

diesen Regionen des Gemüths im Einklang stehen.

Drei und zwanzigstes Capitel.

Faust.

Unter den gemeinen Puppenspielen giebt es eines: Doctor Faust betitelt, welches von jeher viel Glück in Deutschland gemacht hat. Vor Göthe hatte schon Lessing sich mit der Bearbeitung des Stoffs beschäftigt. Das Wundermährchen von Doctor Faust beruht auf einer allgemein bekannten Volkslegende. Einige englische Schriftsteller haben gelehrte Werke über den Doctor Faust und sein Leben herausgegeben; sie schreiben ihm die Erfindung der Buchdruckerkunst zu. Seine ausgebreitete Wissenschaft konnte ihn vor der Langweile des Lebens nicht schützen; er versuchte (so erzählt die Legende), um diesem Seelenaussatze zu entgehen, einen Bund mit dem Teufel zu schließen, und der Teufel holte ihn am Ende. Diese wenigen Umstände haben Göthe den Stoff zu dem seltsamen Werke gegeben, welches ich mir zu zergliedern vornehme.

Man darf in diesem Werke weder den Geschmack, noch die Regelmäßigkeit, noch die Kunst suchen, welche auswählt und vollendet; wenn sich aber die Einbildungskraft ein geistiges Chaos eben so denken könnte, wie man oft das materielle Chaos beschrieben hat, so hätte Göthe's Faust das Kind, das Werk dieses geistigen Chaos seyn müssen. Es ist unmöglich, die Keckheit der Gedanken weiter zu treiben, und nach dem Lesen des Faust, oder wenn

man auch nur daran denkt, ergreift uns immer eine Art von Schwindel. Der Teufel selbst ist der Held des Stücks; der Verfasser denkt sich ihn aber nicht als ein scheußliches Schreckbild, wie man es den Kindern gewöhnlich vormalt; er hat ihn, wenn ich so sagen darf, zur Quintessenz des Bösen gemacht, in Vergleichung dessen alle Bösen, selbst der Méchant des Gresset, lauter Neulinge; und kaum würdig sind, dem Mephistopheles (so heißt der Teufel, der sich Faust zum Freunde und Begleiter anbietet) die Schuhriemen aufzulösen. Göthe hat sich in diesem zugleich wirklichen und phantastischen Wesen, den bittersten Spott erlaubt, dem der Hohn je Worte lieh, und zugleich eine ergötzliche Keckheit von guter Laune. Es herrscht in den Reden des Mephistopheles eine höllische Ironie, die die gesammte Schöpfung angreift und die Welt als ein schlechtes Buch beurtheilt, zu dessen Recensenten sich der Teufel gemacht hat.

Mephistopheles spottet über den Verstand selbst, und sucht ihn lächerlich zu machen, sobald er uns auffordert, an irgend etwas ernsthaftem Antheil zu nehmen, vorzüglich aber, wenn er uns Vertrauen in unsre eigene Kräfte einflößt. Es ist sonderbar, daß gerade die größte Bosheit und die göttliche Weisheit in diesem Punkt zusammentreffen; daß beide die Leere und die Schwäche von allem, was auf Erden ist, anerkennen; wenn aber jene diese Wahrheit nur deswegen aufstellt, uns das Gute zu verleiden, so thut es diese nur, uns über das Böse zu erheben.

Fände sich in Faust nichts weiter als stechender philosophischer Spott, so würde man diese Gattung von Witz mit dem vergleichen können, der in mehreren Schriften Voltaire's zu Hause ist; so aber liegt in diesem Stücke eine Einbildungskraft

von ganz andrer Art zum Grunde. Nicht allein die moralische Welt, wie sie ist, wird darin vernichtet; die Hölle selbst tritt an ihre Statt. Es ist eine Kraft der Zauberei, eine Poesie des bösen Princips, ein Rausch der Verführung, eine Verirrung der Gedanken, worüber man zugleich schaudern, lachen und weinen muß. Man sollte einen Augenblick glauben, die Regierung der Welt sey den Händen des Teufels anvertraut. Man schaudert, weil er unerbittlich ist; man lacht, weil er jede befriedigte Selbstliebe erniedriget und lächerlich macht; man weint, weil die menschliche Natur, aus dem Standpunkt der tiefsten Hölle genommen, ein schmerzhaftes Mitleiden einflößt.

Milton hat seinen Satan größer als den Menschen gemacht. Michel-Angelo und Dante haben dem ihrigen die scheußlichen Züge des Thiers zugleich mit der menschlichen Gesichtsbildung gegeben. Göthe's Mephistopheles ist ein ausgebildeter, gesitteter Teufel. Er läßt ihn mit Kunst den anscheinend leichten Spott handhaben, der sich so gut mit einer tiefen Bosheit verträgt; läßt ihn alles Albernheit oder Ziererei nennen, was Empfindung ist; seine Gesichtszüge sind boshaft, falsch, niedrig-gemein; er ist linkisch, aber nicht blöde; herrisch ohne Stolz, süßlich beim Frauenzimmer, weil er hier allein nöthig hat zu betrügen, um zu verführen; unter verführen, versteht er bloß, der Leidenschaft eines andern behülflich seyn, denn er selbst kann sich nicht einmal stellen, als liebe er. Dieses ist die einzige Verstellung, die ihm unmöglich wird.

Um den Charakter des Mephistopheles entwerfen zu können, muß man eine unerschöpfliche Kenntniß der Gesellschaft, der Natur und des Wunderbaren besitzen. Göthe's Faust drückt auf den

Geist, wie der Alp, aber wie ein Alp, der des Geistes Kraft zugleich verdoppelt. Man findet in diesem Stücke die teuflische Offenbarung des Unglaubens, desjenigen Unglaubens, der sich auf alles anwenden läßt, was hier auf Erden für gut gilt. Vielleicht würde diese Offenbarung gefährlich seyn, wenn die Umstände, welche Mephistopheles durch seine schändlichen Absichten herbeiführt, nicht von der Art wären, daß sie gegen seine übermüthige Rede Abscheu erregen, und die tiefe Bosheit aufdecken, die dahinter verborgen liegt.

Faust vereinigt in seinem Charakter alle Schwachheiten der menschlichen Natur, das Streben nach Wissenschaft und die Ermüdung bei der Arbeit, die Nothwendigkeit des Erfolgs und die Sättigung im Vergnügen. Faust ist ein vollkommenes Vorbild des veränderlichen beweglichen Wesens, dessen Gefühle noch ephemerischer sind als das kurze Leben, worüber er sich beschwert. Faust hat mehr Ehrgeiz als Kraft; die Bewegung in seinem Innern empört ihn gegen die Natur, läßt ihn zu Zaubereien greifen, um den harten, aber nothwendigen Bedingnissen zu entgehen, die dem sterblichen Menschen auferlegt sind. Man sieht ihn, wenn der Vorhang aufgerollt wird, mitten unter seinen Büchern, und einer ungeheuern Menge physikalischer Instrumente und chemischer Gläser und Flaschen sitzen. Sein Vater, der sich ebenfalls mit diesen Wissenschaften abgab, hat ihm den Geschmack daran hinterlassen, und ihn an diese Beschäftigung gewöhnt. Eine einzige Lampe beleuchtet das düstere Zimmer. Faust studiert unabläßig die Natur, und vor allem die schwarze Kunst, worin er es schon ziemlich weit gebracht hat.

Itzt ruft er einen Geist der zweiten Classe herbei; der Geist, seinem Befehle gehorsam, erscheint,

und giebt ihm den Rath, sich nicht über die Sphäre des menschlichen Verstandes zu erheben.

In Lebensfluthen, im Thatensturm
Wall' ich auf und ab,
Webe hin und her!
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben,
So schaff' ich am hauchenden Webstuhl der Zeit,
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid. . . .
Du gleichst dem Geist, den du begreifst,
Nicht mir!

Der Geist verschwindet, und Faust verfällt in die tiefste Verzweiflung und will sich vergiften.

Ich Ebenbild der Gottheit, das sich schon
Ganz nah gedünkt dem Spiegel ew'ger Wahrheit,
Sein selbst genoß, im Himmelsglanz und Klarheit,
Und abgestreift den Erdensohn;
Ich, mehr als Cherub, dessen freie Kraft
Schon durch die Adern der Natur zu fließen
Und, schaffend, Götterleben zu genießen
Sich ahndungsvoll vermaß, wie muß ich's büßen!
Ein Donnerwort hat mich hinweggerafft.
Nicht darf ich dir zu gleichen mich vermessen.
Hab' ich die Kraft dich anzuziehn besessen,
So hatt' ich dich zu halten keine Kraft
In jenem sel'gen Augenblicke.
Ich fühlte mich so klein, so groß,
Du stießest grausam mich zurücke,
Ins ungewisse Menschenloos.
Wer lehret mich? was soll ich meiden?
Soll ich gehorchen innerm Drang?
Ach! unsre Thaten selbst, so gut als unsre Leiden,
Sie hemmen unsers Lebens Gang.
Dem herrlichsten, was auch der Geist empfangen,
Drängt immer fremd' und fremder Stoff sich an;
Wenn wir zum Guten dieser Welt gelangen,
Dann heißt das Beßre Trug und Wahn.
Die uns das Leben gaben, herrliche Gefühle
Erstarren in dem irdischen Gewühle.

Wenn Phantasie sich sonst, mit kühnem Flug,
Und hoffnungsvoll zum Ewigen erweitert,
So ist ein kleiner Raum ihr nun genug,
Wenn Glück auf Glück im Zeitenstrudel scheitert.
Die Sorge nistet gleich im tiefen Herzen,
Dort wirket sie geheime Schmerzen,
Unruhig wiegt sie sich und störet Lust und Ruh;
Sie deckt sich stets mit neuen Masken zu;
Sie mag als Haus und Hof, als Weib und Kind erscheinen,
Als Feuer, Wasser, Dolch und Gift;
Du bebst vor allem, was nicht trift,
Und was du nie verlierst, das mußt du stets beweinen.
Den Göttern gleich ich nicht! zu tief ist es gefühlt;
Dem Wurme gleich' ich, der den Raub durchwühlt;
Den, wie er sich im Staube nährend lebt,
Des Wandrers Tritt vernichtet und begräbt.
Ist es nicht Staub? was diese hohe Wand,
Aus hundert Fächern, mir verenget;
Der Trödel, der mit tausendfachem Tand,
In dieser Mottenwelt mich dränget?
Hier soll ich finden, was mir fehlt?
Soll ich vielleicht in tausend Büchern lesen,
Daß überall die Menschen sich gequält,
Daß hie und da ein Glücklicher gewesen? —
Was grinsest du mir hohler Schädel her?
Als daß dein Hirn, wie meines, einst verwirret,
Den leichten Tag gesucht und in der Dämmrung schwer,
Mit Lust nach Wahrheit, jämmerlich geirret.
Ihr Instrumente freilich, spottet mein,
Mit Rad und Kämmen, Walz' und Bügel.
Ich stand am Thor ihr solltet Schlüssel seyn;
Zwar euer Bart ist kraus, doch hebt ihr nicht die Riegel.
Geheimnißvoll am lichten Tag
Läßt sich Natur des Schleiers nicht berauben,
Und was sie deinem Geist nicht offenbaren mag,
Das zwingst du ihn nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben.
Du alt Geräthe, das ich nicht gebraucht,
Du stehst nur hier, weil dich mein Vater brauchte.
Du alte Rolle, du wirst angeraucht,
So lang an diesem Pult die trübe Lampe schmauchte.
Weit besser hätt' ich doch mein weniges verpraßt,
Als mit dem wenigen belastet sein zu schwitzen!

Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen.
Was man nicht nützt ist eine schwere Last,
Nur was der Augenblick erschafft, das kann er nützen.
Doch warum heftet sich mein Blick auf jene Stelle?
Ist jenes Fläschchen dort den Augen ein Magnet?
Warum wird mir auf einmal lieblich helle?
Als wenn im nächt'gen Wald uns Mondenglanz umweht.
Ich grüße dich, du einzige Phiole!
Die ich mit Andacht nun herunterhole,
In dir verehr' ich Menschenwitz und Kunst.
Du Inbegriff der holden Schlummersäfte,
Du Auszug aller tödtlich feinen Kräfte,
Erweise deinem Meister deine Gunst!
Ich sehe dich, es wird der Schmerz gelindert,
Ich fasse dich, das Streben wird gemindert,
Des Geistes Fluthstern ebbet nach und nach.
Ins hohe Meer werd ich hinausgewiesen,
Die Spiegelfluth erglänzt zu meinen Füßen,
Zu neuen Ufern lockt ein neuer Tag.
Ein Feuerwagen schwebt, auf leichten Schwingen.
An mich heran! Ich fühle mich bereit
Auf neuer Bahn den Aether zu durchdringen,
Zu neuen Sphären reiner Thätigkeit.
Dieß hohe Leben, diese Götterwonne!
Du, erst noch Wurm, und die verdienest du?
Ja, kehre nur der holden Erdensonne
Entschlossen deinen Rücken zu!
Vermesse dich die Pforten aufzureißen,
Vor denen jeder gern vorüber schleicht.
Hier ist es Zeit durch Thaten zu beweisen,
Daß Mannes-Würde nicht der Götterhöhe weicht,
Vor jener dunkeln Höhle nicht zu beben,
In der sich Phantasie zu eigner Quaal verdammt,
Nach jenem Durchgang hinzustreben,
Um dessen engen Mund die ganze Hölle flammt;
Zu diesem Schritt sich heiter zu entschließen
Und, wär' es mit Gefahr ins Nichts dahin zu fließen.
Nun komm herab, krystallne reine Schaale!
Hervor aus deinem alten Futterale,
An die ich viele Jahre nicht gedacht.
Du glänztest bei der Väter Freudenfeste,
Erheitertest die ernsten Gäste,

Wenn einer dich dem andern zugebracht.
Der vielen Bilder künstlich reiche Pracht,
Des Trinkers Pflicht, sie reimweis zu erklären,
Auf einen Zug die Höhlung auszuleeren,
Erinnert mich an manche Jugend-Nacht.
Ich werde jetzt dich keinem Nachbar reichen,
Ich werde meinen Witz an deiner Kunst nicht zeigen,
Hier ist ein Saft, der eilig trunken macht.
Mit brauner Flut erfüllt er deine Höhle.
Den ich bereitet, den ich wähle,
Der letzte Trunk sey nun, mit ganzer Seele,
Als festlich hoher Gruß, dem Morgen zugebracht!

Mit diesen Worten setzt Faust die Schaale an den Mund, als in demselben Augenblick die Glocken das Osterfest verkünden, und sich Chöre hören lassen, die in der benachbarten Kirche das hohe Fest begrüßen.

Glockenklang und Chorgesang.

Chor der Engel.

Christ ist erstanden!
Freude dem Sterblichen,
Den die verderblichen,
Schleichenden, erblichen
Mängel umwanden.

Faust.

Welch tiefes Summen, welch ein heller Ton,
Zieht mit Gewalt das Glas von meinem Munde?
Verkündiget ihr dumpfen Glocken schon
Des Osterfestes erste Feierstunde?
Ihr Chöre singt ihr schon den tröstlichen Gesang?
Der einst, um Grabes-Nacht, von Engelslippen klang,
Gewißheit einem neuen Bunde.

Chor der Weiber.

Mit Spezereien
Hatten wir ihn gepflegt,
Wir seine Treuen
Hatten ihn hingelegt;
Tücher und Binden
Reinlich umwanden wir,
Ach! und wir finden
Christ nicht mehr hier.

Chor der Engel.

Christ ist erstanden!
Selig der Liebende,
Der die betrübende,
Heilsam' und übende
Prüfung bestanden.

Faust.

Was sucht ihr, mächtig und gelind,
Ihr Himmelstöne mich am Staube?
Fliegt dort umher, wo weiche Menschen sind.
Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube;
Das Wunder ist des Glaubens liebstes Kind.
Zu jenen Sphären wag' ich nicht zu streben,
Woher die holde Nachricht tönt;
Und doch an diesen Klang von Jugend auf gewöhnt,
Ruft er auch jetzt zurück mich in das Leben.
Sonst stürzte sich der Himmels-Liebe Kuß
Auf mich herab, in ernster Sabbathstille;
Da klang so ahndungsvoll des Glockentones Fülle,
Und ein Gebet war brünstiger Genuß;
Ein unbegreiflich holdes Sehnen
Trieb mich durch Wald und Wiesen hinzugehn
Und unter tausend heißen Thränen,
Fühlt' ich mir eine Welt entstehn.
Dieß Lied verkündete der Jugend muntre Spiele,
Der Frühlingsfeyer Glück;
Erinnerung hält mich nun, mit kindlichem Gefühle,
Vom letzten, ernsten Schritt zurück.
O! tönet fort, ihr süßen Himmelslieder!
Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!

Dieser Augenblick der Entzückung, der Wiederkehr, ist nicht von langer Dauer. Faust hat einen wankelmüthigen Charakter; die weltlichen Leidenschaften siegen. Er sucht sie zu befriedigen, er wünscht sich ihnen hinzugeben; und der Teufel, unter Mephistopheles Gestalt und Namen, kommt zu ihm, verspricht, ihn in Besitz aller sinnlichen und irdischen Genüsse zu setzen. Zu gleicher Zeit aber erweckt er teuflisch in ihm Eckel und Widerwillen vor allen; denn die wahre Bosheit trocknet

das Gemüth dergestalt aus, daß zuletzt eine eben so große Gleichgültigkeit gegen die Vergnügungen, als gegen die Tugenden entsteht.

Mephistopheles führt Faust zu einer Hexe, welcher Meerkatzen zu Gebote stehn. Man kann in gewisser Hinsicht diese Scene als eine Parodie der Hexen im Macbeth ansehen. Macbeths Hexen singen mystische Worte, deren seltsame Töne schon die Wirkung der Zauberei hervorbringen; die Hexen in Faust, sprechen ebenfalls ein Kauderwelsch, dessen Assonanzen künstlich in einander verwebt sind; die Worte und Redensarten, deren sie sich bedienen, regen durch Wahl, Bau und Anordnung, die Einbildungskraft zur Lustigkeit auf, und der Dialog dieses Auftritts, der in ungebundener Rede platt-lächerlich wäre, wird drollig, und durch die Poesie gehoben.

Indem man diesen Meerkatzen und ihren comischen Wendungen zuhört, glaubt man zu entdecken, was die Thiere für Ideen haben würden, wenn sie die Gabe hätten, sie in Worten auszudrücken, und was für ein grobes und lächerliches Bild sie sich von der Natur und dem Menschen entwerfen würden.

Es giebt in französischen Schauspielen beinahe kein Beispiel von Witz und munterer Laune, auf das Wunderbare, auf Zauberei, Hexen, Gespenster, Verwandlungen gegründet. Dieses heißt mit der Natur spielen, wie man in der Sittencomödie mit Menschen spielt. Um Gefallen an dieser Gattung von Comik zu finden, muß man sie nicht dem Urtheil der Vernunft unterwerfen; man muß das Vergnügen der Einbildungskraft als ein freies, zweckloses Spiel betrachten. Gleichwohl wird die Entwickelung dieses Spiels durch die gewonnene Zügellosigkeit nicht erleichtert; ab-

gesteckte Gränzen sind oft sichere Stützpunkte; und wer sich, im Fach der Literatur, von gränzenlosen Erfindungen hinreißen läßt, kann nur vom Uebermaaß oder vom Strom seines Talents verdienstliche Resultate und Werke erwarten; mit dem Seltsamen und Bizarren Mittelmäßigkeit verbinden, hieße etwas unausstehlich-verwerfliches liefern.

Mephistopheles führt Faust in Gesellschaften junger Leute von allen Ständen ein, und bemeistert sich, auf mannigfache Weise, der verschiedenen Gemüther, die ihm aufstoßen. Er gewinnt sie nie durch Bewunderung, sondern durch Ueberraschung. Er fesselt sie beständig durch etwas unerwartetes und schnödes in Worten und Handlungen; gemeine Menschen pflegen den höhern Geist um so mehr zu achten, je weniger er sich aus ihnen macht; eine geheime Stimme sagt ihnen, daß wer sie verachtet, sie richtig beurtheile.

Ein Leipziger Schüler, der eben das Vaterhaus verlassen hat, und einfältig ist, wie man es in den unschuldigen Gegenden Deutschlands in seinem Alter wohl seyn kann, kommt zu Faust, und frägt ihn wegen seiner Studien um Rath; Faust ersucht Mephistopheles, statt seiner zu antworten. Mephistopheles hängt den Doktormantel um, und während er allein ist, und den Schüler erwartet, läßt er seinen Hohn über Faust aus:

Den schlepp' ich durch das wilde Leben,
Durch flache Unbedeutenheit,
Er soll mir zappeln, starren, kleben,
Und seiner Unersättlichkeit
Soll Speis' und Trank vor gier'gen Lippen schweben;
Er wird Erquickung sich umsonst erflehn,
Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zu Grunde gehn!

Er hat Recht. Ehrlichen Leuten, wenn sie von der natürlichen rechtschaffenen Bahn abgehen,

wirft sich beständig eine gewisse Unbeholfenheit in den Weg; eine Folge ihres Gewissens, das sie nie ersticken können, und eine Quelle unbesiegbarer Reue: der durchaus vollendete Bösewicht hingegen verspottet jene Lehrlinge des Lasters, die nur den guten Willen haben, das Böse zu thun, ohne die Gabe zu besitzen, es zu vollenden.

Endlich erscheint der Schüler, und nichts ist lustiger und naïver als das linkische und zugleich zuversichtliche, von sich eingenommene Wesen des jungen Deutschen, der zum erstenmal in eine große Stadt tritt; zu allem aufgelegt, in allem unerfahren ist; alles was seine Augen sehen, scheut und haben möchte; Lust hat etwas zu lernen; noch mehr, sich zu vergnügen. So nähert er sich mit lächelnder, freundlicher Miene dem Mephistopheles, der ihn kalt und spöttisch empfängt. Der Contrast zwischen der offenen Gutmüthigkeit des Schülers und dem verschlossenen Uebermuth des Lehrers ist mit Witz und Talent gezeichnet.

Es giebt keine Kenntniß, die der Schüler nicht besitzen möchte.

Ich wünschte, recht gelehrt zu werden,
Und möchte gern, was auf der Erden
Und in dem Himmel ist, erfassen,
Die Wissenschaft und die Natur.

Mephistopheles wünscht ihm Glück zu der Bestimmtheit und Ründung seines Studienplans, setzt ihm mit vieler Laune die vier Facultäten, Rechtsgelehrsamkeit, Arzneikunde, Weltweisheit, Gottesgelahrtheit auseinander, und verwirrt den Kopf des armen Schwächlings durchaus.

Schüler.
Kann euch nicht eben ganz verstehen.

Mephistopheles.
Das wird nächstens schon besser gehen.

Er trägt ihm ein Argument nach dem andern vor. Der Schüler giebt sie alle zu, nur ist ihm der Schluß immer unerwartet, denn er nimmt die Sache von der ernsthaften, und Mephistopheles immer von der spöttischen Seite. Der gutmüthige Schüler hat den besten Willen ihn anzuhören und zu bewundern, und das Resultat des Lehrers ist stets: mache dich über alles lustig. Mephistopheles selbst gesteht ein, der Zweifel entspringe aus der Hölle, und definirt den Teufel einen Geist der verneint; aber er selbst drückt den Zweifel herrisch und gebieterisch, in einem Tone aus, der die Arroganz des Charakters mit der Ungewißheit der Vernunft verbindet, und nichts als den bösen Neigungen Realität und Consistenz giebt. Kein Glaube, keine Meinung bleibt fest in Kopf und Geist, sobald man ihn angehört hat; man untersucht und befühlt sich selbst, um zu erfahren, ob etwas reelles in der Welt ist, oder ob man blos Gedanken hat, um sich über die, welche sich für denkende Geschöpfe halten, lustig zu machen. Der Schüler frägt den verkappten Lehrer:

Doch ein Begriff muß bei dem Worte seyn.

Mephistopheles.

Schon gut! Nur muß man sich nicht allzu ängstlich quälen;
Denn eben, wo Begriffe fehlen,
Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein.

Der Schüler versteht nur selten den Meister:

Mir wird von alle dem so dumm,
Als ging' mir ein Mühlrad im Kopf' herum.

Doch das schadet nicht; desto mehr neigt er sich vor dem Genie des großen Mannes. Zuletzt sagt er:

Ich kann unmöglich wieder gehn,
Ich muß euch noch mein Stammbuch überreichen,
Gönn' eure Gunst mir dieses Zeichen!

Mephisto-

Mephistopheles.

Sehr wohl (schreibt und giebt.)

Schüler (liest.)

Eritis sicut Deos, scientes bonum et malum.

(Macht's ehrerbietig zu, und empfiehlt sich.)

Mephistopheles (ruft ihm höhnisch nach.)

Folg' nur dem alten Spruch und meiner Muhme der Schlange;
Dir wird gewiß einmal bei deiner Gottähnlichkeit bange!

Faust langweilt sich. Mephistopheles giebt ihm den Rath, sich zu verlieben. Er folgt dem Rathe und verliebt sich in ein junges Bürgermädchen, unschuldig und naïv, die mit ihrer Mutter in großer Dürftigkeit lebt. Sie heißt Margarethe. Die Bekanntschaft mit ihr zu erleichtern, macht er sich selbst mit einer ihrer Freundinnen und Nachbarinnen, Martha, bekannt. Martha's Gatte ist im Auslande und giebt keine Nachricht von sich. Sie ist untröstlicher über diese Ungewißheit, als sie es über die bestimmte Kunde von seinem Tode seyn würde. Mephistopheles kommt ihr zu Hülfe, benimmt ihr den Zweifel, verspricht ihr den Todtenschein ihres verstorbenen und begrabenen Mannes; und die gute Frau bricht in die Worte aus:

Ich bin von je der Ordnung Freund gewesen;
Möcht' ihn auch todt im Wochenblättchen lesen.

Jetzt wird auch Margarethe gefangen und verstrickt. Sie fällt in die Schlingen des Bösen; der höllische Geist setzt ihr aus allen Kräften zu, bringt sie zu Falle, ohne daß sie jene Geradheit des Herzens verliere, die mitten ins Laster gerathen, nur in der Tugend Ruhe finden kann. Ein ge-

wandter Bösewicht hütet sich, die Guten, die er zu seinen Zwecken benutzen will, ganz zu verkehren; er vermag nur so lange etwas über sie, als sie abwechselnd Lust zu sündigen und Reue fühlend, ihm durch ihre Schwäche zugehören.

Faust hat, mit Hülfe des Mephistopheles, die junge Margarethe verführt. Das Mädchen, frommen einfältigen Sinnes und Gemüths, und rein in der Verwahrlosung, in einem Auftritt mit Faust allein, unterhält sich mit ihm über die Religion.

Margarethe.

Versprich mir Heinrich.

Faust.

Was ich kann!

Margarethe.

Nun sag', wie hast du's mit der Religion?
Du bist ein herzlich guter Mann,
Allein ich glaub', du hältst nicht viel davon.

Faust.

Laß' das, mein Kind! du fühlst, ich bin dir gut;
Für meine Lieben ließ' ich Leib und Blut,
Will niemand sein Gefühl und seine Kirche rauben.

Margarethe.

Das ist nicht recht, man muß dran glauben!

Faust.

Muß man?

Margarethe.

Ach! wenn ich etwas auf dich könnte!
Du hast auch nicht die heil'gen Sacramente.

Faust.

Ich ehre sie.

Margarethe.

Doch ohne Verlangen.
Zur Messe, zur Beichte bist du lange nicht gegangen.
Glaubst du an Gott?

Faust.

Mein liebchen, wer darf sagen,
Ich glaub' an Gott?
Magst Priester oder Weise fragen,
Und ihre Antwort scheint nur Spott
Ueber den Frager zu seyn.

Margarethe.

So glaubst du nicht?

Faust.

Mißhör' mich nicht, du holdes Angesicht!
Wer darf ihn nennen?
Und wer bekennen:
Ich glaub' ihn.
Wer empfinden?
Und sich unterwinden
Zu sagen, ich glaub' ihn nicht.
Der Allumfasser,
Der Allerhalter,
Faßt und erhält er nicht
Dich, mich, sich selbst?
Wölbt sich der Himmel nicht da droben?
Liegt die Erde nicht hierunten fest?
Und steigen freundlich blickend
Ewige Sterne nicht herauf?
Schau' ich nicht Aug' in Auge dir,
Und drängt nicht alles
Nach Haupt und Herzen dir,
Und webt in ewigem Geheimniß
Unsichtbar sichtbar neben dir?
Erfüll' davon dein Herz, so groß es ist,
Und wenn du ganz in dem Gefühle selig bist,
Nenn' es dann wie du willst,
Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!
Ich habe keinen Namen
Dafür! Gefühl ist alles;
Name ist Schall und Rauch,
Umnebelnd Himmelsgluth.

Dieses Bruchstück, eine begeisterte Beredsamkeit athmend, würde nicht zu Faust und seinen Gesinnungen passen, wäre er nicht gerade in diesem Augenblick besser als sonst, weil er liebt, und wäre nicht des Verfassers Meinung ohne Zweifel gewesen, zu zeigen, wie nothwendig ein fester positiver Glaube ist, weil sogar diejenigen, die von der Natur gefühlvoll und gut erschaffen worden, sich von den strafbarsten Verirrungen hinreissen lassen können, sobald ihnen diese Stütze entzogen ist.

Faust findet bald Eckel und Ueberdruß an Margarethens Liebe, wie an allen Lebensgenüssen. Nichts ist schöner als die Verse, in welchen er zugleich den Enthusiasmus für die Wissenschaft, und die Sättigung im Glücke schildert.

Faust. (allein.)

Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles,
Warum ich bat. Du hast mir nicht umsonst
Dein Angesicht im Feuer zugewendet.
Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft, sie zu fühlen, zu genießen. Nicht
Kalt staunenden Besuch erlaubst du mir,
Vergönnest mir in ihre tiefe Brust,
Wie in den Busen eines Freund's, zu schauen.
Du führst die Reihe der Lebendigen
Vor mir vorbei, und lehrst mich meine Brüder
Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen.
Und wenn der Sturm im Walde braust und knarrt,
Die Riesenfichte, stürzend, Nachbaräste
Und Nachbarstämme, quetschend, niederstreift,
Und ihrem Fall dumpf hohl der Hügel donnert;
Dann führst du mich zur sichern Höhle, zeigst
Mich dann mir selbst, und meiner eignen Brust
Geheime tiefe Wunder öffnen sich.
Und steigt von meinem Blick der reine Mond
Besänftigend herüber; schweben mir
Von Felsenwänden, aus dem feuchten Busch,
Der Vorwelt silberne Gestalten auf,
Und lindern der Betrachtung strenge Lust.
O daß den Menschen nichts Vollkomm'nes wird,

Empfind' ich nun. Du gabst zu dieser Wonne,
Die mich den Göttern nah' und näher bringt,
Mir den Gefährten, den ich schon nicht mehr
Entbehren kann, wenn er gleich, kalt und frech,
Mich vor mir selbst erniedrigt, und zu Nichts,
Mit einem Worthauch, deine Gaben wandelt.
Er facht in meiner Brust ein wildes Feuer
Nach jenem schönen Bild geschäftig an.
So tauml' ich von Begierde zu Genuß,
Und im Genuß verschmacht' ich nach Begierde.

Margarethens Geschichte preßt das Herz krampfhaft zusammen. Ihr niedriger Stand, ihr beschränkter Geist, alles, was sie ins Elend herabzieht, ohne daß sie widerstehen könne, vermehrt das Mitleid, das sie einflößt. In seinen Romanen und Schauspielen hat Göthe fast nie den Frauen, die er aufstellt, ausgezeichnete Eigenschaften beigelegt; desto meisterhafter malt er aber den Charakter der Schwäche, der ihnen den Schutz der Männer so unentbehrlich macht. Margarethe will ihrer Mutter die Zusammenkunft verheimlichen, die sie Fausten bestimmt hat, und giebt ihr auf Mephistopheles Rath einen Schlaftrunk, der aber zu stark ist, und die Schwache tödtet. Die strafbare Margarethe wird schwanger, ihre Schande wird offenbar; im Stadtviertel, wo sie wohnt, zeigt jeder mit dem Finger auf sie. Die Entehrung scheint für Personen von hohem Rang ein größeres Uebel zu seyn, und gleichwohl fürchtet sie, in der Regel, das Volk mehr als die Vornehmen. Für Menschen, die für nichts den Umweg und die feinen Wendungen der Worte haben, ist alles so schneidend, so durchfahrend, so unersetzlich. Göthe weiß diese Volkssitten, die uns so nahe und zugleich so weit von uns liegen, aufs bewundernswürdigste aufzufassen; er besitzt im höchsten Grade die seltne Kunst, in der

Darstellung von tausend verschiedenartigen Naturen immer vollkommen natürlich zu seyn.

Valentin, ein Soldat, Margarethens Bruder, kommt aus dem Kriege zurück, will seine Schwester besuchen, und erfährt ihre Schande. Den Schmerz, der ihn peinigt, die Schmach, die auf ihn zurückfällt und ihn schamroth macht, drückt er, zugleich rauh und rührend, in heftigen Reden aus.

Der im Aeußern harte, im Innern weichherzige Mann, erregt immer ein unerwartetes stechendes Mitgefühl. Göthe malt mit unnachahmlicher Wahrheit den Muth, den ein Krieger dem moralischen Schmerz entgegenstellen kann, dem neuen innern Feinde, der zum erstenmale ihm gegenübersteht, und gegen den er das Schwert nicht ziehen darf. Endlich ergreift ihn das Bedürfniß der Rache, und wiegelt alle Gefühle, die ihn innerlich verzehren, zur äußern Handlung auf. Er begegnet Mephistopheles und Fausten im Augenblick, wo beide seiner Schwester ein Abendständchen bringen. Valentin fordert Fausten, sie schlagen sich; der Bruder wird tödtlich verwundet. Die Beiden machen sich aus dem Staube, um der Wuth des dazukommenden Volks zu entgehen.

Margarethe eilt herbei, frägt nach dem, der blutend auf dem Boden liegt. Die Umstehenden antworten strafend: „deiner Mutter Sohn!" Ihr sterbender Bruder macht ihr die entsetzlichsten Vorwürfe, die, in einer Sprache ausgedrückt, vor welcher sich zarte Ohren verschließen, der Unglücklichen das Herz brechen. Die Würde der Tragödie verstattet nicht, die Dolche der Natur so tief einzubohren.

Mephistopheles zwingt Faust, die Stadt zu verlassen; des Elenden Verzweiflung, als er von Mar-

garethen scheidet, macht ihn wieder des Mitleids werth.

Faust.

Was ist die Himmelsfreud' in ihren Armen?
Laß mich an ihrer Brust erwarmen!
Fühl' ich nicht immer ihre Noth?
Bin ich der Flüchtling nicht? Der Unbehauste?
Der Unmensch ohne Zweck und Ruh?
Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen braus'te
Begierig wüthend nach dem Abgrund zu.
Und seitwärts sie, mit kindlich dumpfen Sinnen,
Im Hüttchen auf dem kleinen Alpenfeld,
Und all ihr häusliches Beginnen
Umfangen in der kleinen Welt.
Und ich der Gottverhaßte, hatte nicht genug,
Daß ich die Felsen faßte
Und sie zu Trümmern schlug!
Sie, ihren Frieden mußt' ich untergraben!
Du, Hölle, mußtest dieses Opfer haben!
Hilf, Teufel, mir die Zeit der Angst verkürzen,
Was muß geschehn, mag's gleich geschehn!
Mag ihr Geschick auf mich zusammenstürzen
Und sie mit mir zu Grunde gehn!

Wahrheit teuflisch ist die Bitterkeit und Eiskälte, die in Mephistopheles Antwort liegt.

Mephistopheles.

Wie's wieder siedet, wieder glüht!
Geh' ein und tröste sie, du Thor!
Wo so ein Köpfchen keinen Ausgang sieht,
Stellt er sich gleich das Ende vor.
Es lebe, wer sich tapfer hält!
Du bist doch sonst so ziemlich eingeteufelt.
Nichts abgeschmackters find' ich auf der Welt,
Als einen Teufel, der verzweifelt.

Margarethe geht allein in die Kirche, ihren einzigen Zufluchtsort; eine unzählbare Menge füllt die Hallen an; es ist gerade das Todtenamt. Ihr Angesicht ist mit einem Schleier bedeckt; sie betet voll Inbrunst; aber im Augenblicke, da sie sich

schmeichelt, Erbarmen im Himmel zu finden, raunt ihr der böse Geist halblaut in die Ohren:

Böser Geist.

Wie anders Gretchen, war dirs
Als du noch voll Unschuld
Hier zum Altar trat'st,
Aus dem vergriffnen Büchelchen
Gebete lalltest,
Halb Kinderspiele,
Halb Gott im Herzen!
Gretchen!
Wo steht dein Kopf?
In deinem Herzen,
Welche Missethat?
Bet'st du für deiner Mutter Seele? Die
Durch dich zur langen, langen Pein hinüberschlief.
— Und unter deinem Herzen
Regt sich's nicht quillend schon,
Und ängstet dich und sich
Mit ahndungsvoller Gegenwart?

Gretchen.

Weh! Weh!
Wär' ich der Gedanken los,
Die mir herüber und hinüber gehen
Wider mich!

Chor.

Dies irae, dies illa
Solvet saeclum in favilla.

(Orgelton.)

Böser Geist.

Grimm faßt dich!
Die Posaune tönt!
Die Gräber beben!
Und dein Herz,
Aus Aschenruh'
Zu Flammenqualen
Wieder aufgeschaffen,
Bebt auf!

Gretchen.

Wär' ich hier weg!
Mir ist als ob die Orgel mir
Den Athem versetzte,
Gesang mein Herz
Im Tiefsten löste.

Chor.

Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet adparebit,
Nil inultum remanebit.

Gretchen.

Mir wird so eng'!
Die Mauer-Pfeiler
Befangen mich!
Das Gewölbe
Drängt mich! — Luft!

Böser Geist.

Verbirg' dich! Sünd' und Schande
Bleibt nicht verborgen.
Luft? Licht?
Weh dir!

Chor.

Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus?
Cum vix justus sit securus.

Böser Geist.

Ihr Antlitz wenden
Verklärte von dir ab.
Die Hände dir zu reichen,
Schauert's den Reinen.
Weh!

Chor.

Quid sum miser tunc dicturus?

Gretchen.

Nachbarin! Euer Fläschchen! —

(sie fällt in Ohnmacht.)

Welcher Auftritt! Die Unglückliche findet die Verzweiflung an eben der Stätte, wo sie Hoffnung und Trost suchte; die ganze Schaar der Gläubigen betet mit Zuversicht zu Gott; sie allein, die Unglückselige, muß im Tempel der Gottheit die Stimme der Hölle hören. Die strengen Worte des heiligen Gesangs werden von der unversöhnlichen Bosheit des bösen Geistes gegen sie erklärt und erläutert. Welche Verwirrung in ihrem Herzen! welche Last von Qualen auf diesem schwachen armen Kopf? und wie groß ist das Talent des Dichters, welcher mit solchen Farben und Zügen dem Auge der Einbildungskraft die Augenblicke vormalen kann, wo das Leben eine so zu sagen düstre Flamme in uns anfacht, und über unsre flüchtigen Tage den gräßlichen Wiederschein der ewigen Höllenstrafen verbreitet!

Mephistopheles fährt in der Walpurgisnacht mit Faust übers Harzgebirge nach dem Brocken auf den Hexentanz, um ihn von seinen Grillen zu zerstreuen. Hier entwickelt sich ein Auftritt, von dem es unmöglich ist, einen Begriff zu geben, obschon er eine Menge der Aufbewahrung werther Einfälle enthält; diese Hexennacht ist das wahre Saturnalienfest des Witzes. Der Gang des Stücks wird durch ein Intermezzo aufgehalten, und je greller die Situation ist, desto unmöglicher ist es, sich so ganz den Dichtungen des Genies zu unterwerfen, sobald sie das Interesse des Stücks so plötzlich unterbrechen. Aber mitten im Strudel von allem, was man nur denken und sagen kann, mitten unter den Bildern und Einfällen, die sich

überwälzen, sich verwirren, und in die Abgründe zurückzustürzen scheinen, aus welchen die Vernunft sie zog, entwächst ein Umstand, der sich auf eine schaudernde Weise an die Hauptsituation anschließt. Durch den Zauber der Hexen tritt eine Menge Bilder aus der Nacht hervor. Mit einemmal rückt Faust dem Mephistopheles näher, und spricht zu ihm:

Mephisto, siehst du dort
Ein blasses schönes Kind allein und ferne stehen?
Sie schiebt sich langsam nur vom Ort,
Sie scheint mit geschloßnen Füßen zu gehen.
Ich muß bekennen, daß mir däucht,
Daß sie dem guten Gretchen gleicht.

Mephistopheles.

Laß das nur stehn. Dabei wird niemand wohl.
Es ist ein Zauberbild, ist leblos, ein Idol.
Ihm zu begegnen, ist nicht gut,
Vom starren Blick erstarrt des Menschen Blut,
Und er wird fast in Stein verkehrt;
Von der Meduse hast du ja gehört.

Faust.

Fürwahr es sind die Augen einer Todten,
Die eine liebende Hand nicht schloß.
Das ist die Brust, die Gretchen mir geboten,
Das ist der süße Leib, den ich genoß.

Mephistopheles.

Das ist die Zauberei, du leicht verführter Thor!
Denn jedem kommt sie wie sein Liebchen vor.

Faust.

Welch' eine Wonne! welch' ein Leiden!
Ich kann von diesem Blick nicht scheiden.
Wie sonderbar muß diesen schönen Hals
Ein einfach rothes Schnürchen schmücken,
Nicht breiter als ein Messerrücken!

Mephistopheles.

Ganz recht! Ich seh' es ebenfalls. —
Nur immer diese Lust zum Wahn!
Komm dort das Hügelchen heran,
Hier ists so luftig wie im Prater rc.

Faust erfährt, daß Margarethe ihr Kind ermordet hat, um der Schande zu entfliehen. Ihr Verbrechen ist an den Tag gekommen; sie sitzt im Gefängnisse, und soll morgen auf dem Blutgerüst büßen. Faust flucht wüthend dem Mephistopheles. Dieser bleibt kalt, wirft die Schuld auf Faust zurück, und erinnert ihn daran, daß er zuerst das Böse gewollt, ihn zu Hülfe gerufen, folglich alles auf seinen Wunsch und sein Geheiß geschehen sey. Ueber Faust als den Mörder von Margarethens Bruder war das Todesurtheil verhängt. Gleichwohl schleicht er sich heimlich in die Stadt, und erhält von Mephistopheles, mit dem er sich wieder ausgesöhnt, die Mittel Margarethen zu befreien.

Er dringt des Nachts in ihr Gefängniß, nachdem er sich die Schlüssel zu verschaffen gewußt, hört sie von weitem ein Lied singen, daß ihre Geisteszerrüttung zu erkennen giebt. Die Worte des Liedes sind pöbelhaft, und Margarethe war immer so rein und zartsinnig von Natur gewesen. Man stellt gewöhnlich die Wahnsinnigen als solche dar, die mit der Narrheit das Schickliche beibehalten wollen und können, als solche, die sich bloß dadurch von den andern unterscheiden, daß sie die angefangenen Sätze nicht vollenden, und den Faden der Gedanken zur Unzeit abbrechen. Das ist aber falsch, und nicht nach dem Leben gezeichnet. Die wahre Geisteszerrüttung zeigt sich gewöhnlich unter Formen, die der Ursache dieser Zustände völ-

lig fremd sind; und die Lustigkeit der Unglücklichen zerreißt das Herz weit mehr als der Ausdruck ihrer Schmerzen.

Faust tritt in das Gefängniß. Margarethe glaubt, man hole sie ab zum Richtplatze.

Margarethe (sich auf dem Lager verbergend).

Weh! Weh! Sie kommen. Bittrer Tod!

Faust (leise).

Still! Still! ich komme, dich zu befreien.

Margarethe (sich vor ihn hinwälzend).

Bist du ein Mensch, so fühle meine Noth.

Faust.

Du wirst die Wachten aus dem Schlafe schreyen!
(Er faßt die Ketten, sie aufzuschließen.)

Margarethe (auf den Knieen).

Wer hat dir Henker diese Macht
Ueber mich gegeben!
Du holst mich schon um Mitternacht.
Erbarme dich und laß mich leben!
Ist's morgen früh nicht zeitig genung?
(sie steht auf.)
Bin ich doch noch so jung, so jung!
Und soll schon sterben!
Schön war ich auch, und das war mein Verderben.
Nah war der Freund, nun ist er weit,
Zerrissen liegt der Kranz, die Blumen zerstreut.
Fasse mich nicht so gewaltsam an!
Schone mich! Was hab' ich dir gethan?
Laß mich nicht vergebens flehen,
Hab' ich dich doch mein Tage nicht gesehen!

Faust.

Werd' ich den Jammer überstehen!

Margarethe.

Ich bin nun ganz in deiner Macht.
Laß mich nur erst das Kind noch tränken.
Ich herzt' es diese ganze Nacht;

Sie nahmen mir's, um mich zu kränken
Und sagen nun, ich hätt' es umgebracht.
Und niemals werd' ich wieder froh.
Sie singen Lieder auf mich! Es ist bös von den Leuten!
Ein altes Mährchen endigt so,
Wer heißt sie's deuten?

Faust (wirft sich nieder).

Ein Liebender liegt dir zu Füßen,
Die Jammerknechtschaft aufzuschließen.

Margarethe (wirft sich zu ihm).

O laß uns knieen, die Heilgen anzurufen!
Sieh! unter diesen Stufen,
Unter der Schwelle
Siedet die Hölle!
Der Böse,
Mit furchtbarem Grimme,
Macht ein Getöse!

Faust (laut).

Gretchen! Gretchen!

Margarethe (aufmerksam).

Das war des Freundes Stimme!

(Sie springt auf. Die Ketten fallen ab.)

Wo ist er? ich hab' ihn rufen hören.
Ich bin frei! mir soll niemand wehren.
An seinen Hals will ich fliegen,
An seinem Busen liegen!
Er rief Gretchen! Er stand auf der Schwelle.
Mitten durchs Heulen und Klappern der Hölle,
Durch den grimmigen, teuflischen Hohn,
Erkannt' ich den süßen, den liebenden Ton.

Faust.

Ich bin's!

Margarethe.

Du bist's! O sag' es noch einmal!
(ihn fassend.)
Er ist's! Er ist's! Wohin ist alle Qual?
Wohin die Angst des Kerkers? der Ketten?
Du bist's! Kommst mich zu retten.

Ich bin gerettet! —
Schon ist die Straße wieder da,
Auf der ich dich zum erstenmale sah
Und der heitere Garten,
Wo ich und Marthe deiner warten.

Faust (fortstrebend).

Komm mit! Komm mit!

Margarethe.

O weile!
Weil' ich doch so gern wo du weilest.
(liebkosend.)

Faust.

Eile!
Wenn du nicht eilest,
Werden wir's theuer büßen müssen.

Margarethe.

Wie? du kannst nicht mehr küssen?
Mein Freund, so kurz von mir entfernt,
Und hast's Küssen verlernt?
Warum wird mir an deinem Halse so bang?
Wenn sonst von deinen Worten, deinen Blicken,
Ein ganzer Himmel mich überdrang,
Und du mich küßtest als wolltest du mich ersticken;
Küsse mich!
Sonst küss' ich dich!
(Sie umfaßt ihn.)
O weh! deine Lippen sind kalt,
Sind stumm.
Wo ist dein Lieben
Geblieben?
Wer brachte mich drum?
(sie wendet sich von ihm.)

Faust.

Komm! Folge mir! Liebchen fasse Muth!
Ich herze dich mit tausendfacher Glut,
Nur folge mir! Ich bitte dich nur dieß!

Margarethe (zu ihm gewendet).

Und bist du's denn? Und bist du's auch gewiß.

Faust.

Ich bin's! Komm mit!

Margarethe.

Du machst die Fesseln los,
Nimmst wieder mich in deinen Schoos.
Wie kommt es, daß du dich vor mir nicht scheust? —
Und weißt du denn, mein Freund, wen du befreyst?

Faust.

Komm! komm! schon weicht die tiefe Nacht.

Margarethe.

Meine Mutter hab' ich umgebracht,
Mein Kind hab' ich ertränkt.
War es nicht dir und mir geschenkt?
Dir auch — Du bist's! ich glaub' es kaum!
Gieb deine Hand! Es ist kein Traum!
Deine liebe Hand! — Ach aber sie ist feucht!
Wische sie ab! Wie mich däucht
Ist Blut dran.
Ach Gott! was hast du gethan!
Stecke den Degen ein,
Ich bitte dich drum!

Faust.

Laß das Vergang'ne vergangen seyn,
Du bringst mich um.

Margarethe.

Nein, du mußt übrig bleiben!
Ich will dir die Gräber beschreiben,
Für die mußt du sorgen
Gleich morgen,
Der Mutter den besten Platz geben,
Meinen Bruder so gleich darneben,
Mich ein wenig bei Seit',
Nur nicht gar zu weit!
Und das Kleine mir an die rechte Brust.
Niemand wird sonst bei mir liegen! —
Mich an deine Seite zu schmiegen

Das war ein süßes, ein holdes Glück!
Aber es will mir nicht mehr gelingen,
Mir ist's als müßt' ich mich zu dir zwingen,
Als stießest du mich von dir zurück.
Und doch bist du's und blickst so gut und fromm.

Faust.

Fühlst du, daß ich es bin, so komm!

Margarethe.

Dahinaus?

Faust.

In's Freye.

Margarethe.

Ist das Grab drauß',
Lauert der Tod; so komm!
Von hier in's ewige Ruhebett
Und weiter keinen Schritt
Du gehst nun fort? O Heinrich könnt' ich mit!

Faust.

Du kannst! So wolle nur! die Thür steht offen.

Margarethe.

Ich darf nicht fort; für mich ist nichts zu hoffen.
Was hilft es fliehn? sie lauern doch mir auf.
Es ist so elend betteln müssen,
Und noch dazu mit bösem Gewissen!
Es ist so elend in der Fremde schweifen
Und sie werden mich doch ergreifen!

Faust.

Ich bleib' bei dir.

Margarethe.

Geschwind! Geschwind!
Rette dein armes Kind.
Fort! immer den Weg
Am Bach hinauf,
Ueber den Steg,
In den Wald hinein,
Links, wo die Planke steht,

Faß' es nur gleich!
Es will sich heben,
Es zappelt noch,
Rette! rette!

Faust.

Besinne dich doch!
Nur einen Schritt, so bist du frey!

Margarethe.

Wären wir nur den Berg vorbey!
Da sitzt meine Mutter auf einem Stein,
Er faßt mich kalt beym Schopfe!
Da sitzt meine Mutter auf einem Stein
Und wackelt mit dem Kopfe;
Sie winkt nicht, sie nickt nicht, der Kopf ist ihr schwer,
Sie schlief so lange, sie wacht nicht mehr.
Sie schlief, damit wir uns freuten.
Es waren glückliche Zeiten!

Faust.

Hilft hier kein Flehen, hilft kein Sagen;
So wag' ich's dich hinweg zu tragen.

Margarethe.

Laß mich! Nein, ich leide keine Gewalt!
Fasse mich nicht so mörderisch an!
Sonst hab' ich dir ja alles zu lieb gethan.

Faust.

Der Tag graut! Liebchen! Liebchen!

Margarethe.

Tag! Ja es wird Tag! der letzte Tag dringt herein!
Mein Hochzeittag sollt' es seyn!
Sag Niemand, daß du schon bei Gretchen warst.
Weh meinem Kranze!
Es ist eben geschehn!
Wir werden uns wiedersehn;
Aber nicht beim Tanze.
Die Menge drängt sich, man hört sie nicht.
Der Platz, die Gassen
Können sie nicht fassen,
Die Glocke ruft, das Stäbchen bricht.

Wie sie mich binden und packen!
Zum Blutstuhl bin ich schon entrückt.
Schon zuckt nach jenem Nacken
Die Schärfe, die nach meinem zückt.
Stumm liegt die Welt wie das Grab!

Faust.

O wär' ich nie geboren!

Mephistopheles (erscheint draußen.)

Auf! oder ihr seyd verloren.
Unnützes Zagen! Zaudern und Plaudern!
Meine Pferde schaudern,
Der Morgen dämmert auf.

Margarethe.

Was steigt aus dem Boden herauf?
Der! der! Schicke ihn fort!
Was will der an dem heiligen Ort?
Er will mich!

Faust.

Du sollst leben!

Margarethe.

Gericht Gottes! dir hab' ich mich übergeben!

Mephistopheles (zu Faust.)

Komm! komm! Ich lasse dich mit ihr im Stich.

Margarethe.

Dein bin ich, Vater! rette mich!
Ihr Engel! Ihr heiligen Schaaren
Lagert euch umher, mich zu bewahren!
Heinrich! Mir grauts vor dir.

Mephistopheles.

Sie ist gerichtet!

Stimme (von oben.)

Ist gerettet!

Mephistopheles (zu Faust).

Her zu mir! (verschwindet mit Faust.)

Stimme (von innen, verhallend).

Heinrich! Heinrich!

Mit diesen Worten bricht das Stück ab. Die doppelte Absicht des Dichters ist unstreitig, daß Gretchen sterbe, und daß Gott ihr Verzeihung angedeihen lasse; daß Faust sein Leben rette, aber seiner Seele verlustig gehe.

Die Einbildungskraft muß in meiner Zergliederung von Faust den Reiz ergänzen, den die schöne Poesie über das ganze Stück verbreitet. In der Verskunst liegt immer ein allgemein anerkanntes, von dem Gegenstand, auf welchen man sie anwendet, ganz unabhängiges Verdienst. In Göthes Faust verändert sich der Rhythmus beständig nach der Lage, und die daraus entstehende glänzende Mannigfaltigkeit ist bewundernswürdig. Die deutsche Sprache ist der Zusammensetzungen weit mächtiger als die französische. Göthe scheint sie insgesamt benutzt zu haben, um mit Tönen, wie mit Bildern, die seltene Ueberspannung von Ironie und Schwärmerei, von Traurigkeit und guter Laune auszudrücken, die ihm in diesem Werke zur Seite standen. Es hieße in der That zu viel Naivheit verrathen, wenn man voraussetzen wollte, ein Mann wie Göthe, wisse und fühle nicht die Fehler wider den guten Geschmack, die man seinem Stücke vorwerfen kann; aber es verlohnt sich der Mühe, die Beweggründe aufzufinden, die ihn vermocht haben, diese Fehler, ich will nicht sagen, stehen zu lassen, sondern vorsätzlich hinein zu arbeiten.

Göthe hat sich in diesem Spiele keiner bisherigen Gattung unterworfen; es ist weder eine Tragödie, noch ein Roman. Er hat sich vorgenommen, in seinem Machwerke jeden nüchternen Gang

im Denken abzuschwören; man würde Aehnlichkeit mit dem Geiste des Aristophanes finden, wenn Shakespeares Pathos nicht Schönheiten ganz anderer Art hineinflöchte. Faust erregt Staunen, Rührung, sogar Thränen; läßt aber kein sanftes Gefühl in der Seele zurück. Zwar wird der Eigendünkel und das Laster schrecklich bestraft; gleichwohl fühlt man in dieser Strafe nicht die wohlthätige Hand des Zuchtmeisters. Man sollte vielmehr glauben, das böse Princip selbst richte die Rache wider das Verbrechen, das es begehen hieß; und die Gewissensqual, wie sie hier geschildert wird, scheint, eben so wie die Vergehung, auf die sie folgt, aus der Hölle zu entspringen.

Der Glaube an böse Geister findet sich in vielen Dichtungen der Deutschen; die Natur des Nordens stimmt ganz zu dieser ängstlichen Gemüthsart. Es ist in Deutschland bei weitem nicht so lächerlich, wie es in Frankreich seyn würde, sich des Teufels in Dichtungen zu bedienen. In so fern wir dergleichen Ideen aus dem literarischen Gesichtspunkt betrachten, bleibt es ausgemacht, daß unsre Einbildungskraft sich etwas bildlich darstellt, was dem Begriffe eines bösen Geistes, entweder im menschlichen Herzen, oder in der Natur, entspricht. Der Mensch thut oft das Böse auf eine so zu sagen uneigennützige Weise, ohne Zweck, ja selbst in zweckwidriger Hinsicht, bloß um eine gewisse innere Bitterkeit zu befriedigen, die das Bedürfniß zu schaden in ihm rege macht. Neben den Gottheiten des Heidenthums gab es andre Gottheiten aus dem Titanengeschlechte; diese stellten die empörten Kräfte der Natur vor. Eben so sollte man dafür halten, daß die bösen Neigungen des Gemüths in der Gestalt der bösen Geister personificirt werden.

Es ist unmöglich, Faust zu lesen, ohne daß er das Denken auf tausenderlei Weise anrege; man streitet sich mit dem Verfasser herum; man klagt ihn an; man spricht ihn los; er giebt über alles zu denken, giebt, um mich des Ausdrucks eines naiven Gelehrten des Mittelalters zu bedienen — nachzudenken über alles, und über noch etwas mehr *). Der Tadel, dem ein Werk dieser Art ausgesetzt seyn muß, ist vorher zu sehen; oder, besser zu sagen, die Gattung eines Werks dieser Art, ist es, die den Tadel noch mehr auffordert, als die Ausführung; denn eine solche Composition kann nur als ein Traum beurtheilt werden; und sollte der gute Geschmack beständig an der elfenbeinernen Thüre der Träume Wache halten, um jeden derselben in die verabredete Form zu zwängen, so würden sie selten die Einbildungskraft treffen.

Uebrigens ist Faust keinesweges ein gutes Muster. Man mag das Werk als das Resultat der Verirrung des Verstandes oder der Sättigung der Vernunft ansehen; so viel ist gewiß: es ist zu wünschen, daß sich dergleichen Erscheinungen nicht vervielfältigen; wenn aber ein Genie, wie Göthe's, alle Fesseln von sich wirft, drängen sich ihm die Gedanken in solcher Fülle entgegen, daß sie von allen Seiten die Gränzsteine der Kunst überschreiten und umstürzen.

---

*) De omnibus rebus et quibusdam aliis.

Deutschland.

Von

Anne Germaine Baronin von Staël Holstein.

Aus dem Französischen übersetzt.

Zweiter Band.

Zweite Abtheilung.

Zweiter Theil. II. Abth.

Literatur und Kunst.

(Fortsetzung.)

Vier und zwanzigstes Capitel.

Die Weihe der Kraft. Attila. Die Schöne des Thales. Das Kreuz an der Ostsee. Der vier und zwanzigste Februar, von Werner.

Seitdem Schiller todt ist, und Göthe nicht mehr für das Theater schreibt, ist Werner unter den dramatischen Schriftstellern Deutschlands der erste; keiner hat mehr als er über die Tragödie den Reiz und die Würde der lyrischen Poesie verbreitet; was ihn aber als Dichter so bewundernswerth macht, schadet dem Erfolge seiner Stücke auf der Bühne. Diese Stücke, von vorzüglicher Schönheit, so lange man nur Lieder, Oden, religiöse und philosophische Sentenzen darin sucht, können dem Tadel nicht entgehen, sobald man sie als darzustellende Dramen beurtheilt. Ich will damit nicht gesagt haben, daß es Wernern an Talent für die Bühne fehle, daß er die theatralischen Wirkungen nicht besser

inne habe, als die mehresten deutschen Schriftsteller; nur sollte man glauben, er wolle mit Hülfe der dramatischen Kunst ein mystisches System von Religion und Liebe fortpflanzen, und seine Tragödien sind das Mittel, dessen er sich bedient, nicht der Zweck, den er sich vorstellt.

Die Weihe der Kraft, in dieser geheimen Absicht geschrieben, hat gleichwohl auf der Berlinischen Bühne den größten Erfolg gehabt. Die Reformation ist für die ganze Welt, und besonders für Deutschland, die Wiege derselben, von der höchsten Wichtigkeit. Luther, mit seinem kühnen, kaltheroischen Charakter, macht den tiefsten Eindruck, zumal in Ländern, wo das Denken die ganze Existenz ausmacht; kein Gegenstand war so geeignet, als dieser, die Aufmerksamkeit der Deutschen auf sich zu ziehn.

Alles, was den Einfluß der neuen Meinungen auf die Gemüther schildert, ist in Werners Weihe der Kraft vorzüglich ausgedrückt. Das Stück hebt mit der Darstellung der Bergwerke von Sachsen, ohnweit Wittenberg, an, wo Luther seinen Wohnsitz hatte; der Gesang der Bergleute bemeistert sich der Einbildungskraft; der Endgedanke dieses Gesangs ist immer ein Aufruf an die äußere Erde, an die freie Luft, an die Sonne. Diese Männer aus der gemeinen Volksklasse sind schon von Luthers Lehre ergriffen, und unterhalten sich über ihn und die Reformation; in ihren finstern, unterirdischen Gängen beschäftigen sie sich mit der Freiheit des Gewissens, mit der Untersuchung der Wahrheit, mit dem neuen Tageslichte, welches durch die Nacht der Unwissenheit dringen soll.

Im zweiten Act, öffnen die Abgeordneten des Churfürsten von Sachsen den Nonnen die Thür ihrer Klöster. Diese Scene, welche leicht hätte

komisch ausfallen können, wird von Werner mit einer rührenden Feierlichkeit behandelt. Werner umfaßt mit seinem Gemüth alle christlichen Gottesdienste; er begreift die edle Einfalt des Protestantismus, weiß aber auch zu unterscheiden, wie streng und heilig die Gelübde am Fuße des Kreuzes sind. Die Aebtissin durchdringt in dem Augenblick, wo sie den Schleier ablegt, der ihre schwarzen Haare in der Jugend verhüllte, und jetzt ihr graues Haar im Alter bedeckt, ein eben so rührendes als natürliches Gefühl; Schauder ergreift sie; harmonische Verse, rein wie die klösterliche Abgeschiedenheit, drücken ihre Rührung aus.

Unter diesen Klosterfrauen befindet sich die Jungfrau, die sich einst mit Luthern verbinden soll, und gegenwärtig, mehr als alle, dem Einflusse seiner neuen Lehre Widerstand leistet.

Unter die Hauptschönheiten dieses Acts, muß man das Gemälde zählen, welches Werner von Carl dem Fünften entwirft, von ihm, der aus Sättigung der Herrschaft der Welt entsagte. Ein sächsischer Ritter in seinen Diensten schildert ihn mit folgenden Worten.

In seinem Riesenbusen wohnt kein Herz,
Nicht tönt in ihm der Gottheit Anklang wieder, —
Den Donnerton der Kraft vernimmt er nur,
Doch kann er nicht durch Liebe ihn vergöttern.
Ein Gott an Kraft, ein Teufel an Begier. — — —
Schon jeder sah in ihm den jungen Adler,
Der stark und frech genug, den ganzen Erdball
Zu fassen und zum Futter zu verschlingen.

Diese wenigen Worte sind hinreichend, Carl den Fünften würdig anzudeuten. Uebrigens war es leichter, diesen großen Mann zu malen, als ihn redend einzuführen.

Luther traut dem Versprechen des Kaisers, ohngeachtet hundert Jahre vorher, auf der Kirchen-

versammlung von Constanz, Johann Huß und Hieronymus von Prag, trotz des vom Kaiser Sigismund bewilligten freien Geleits, verbrannt worden waren. Kurz ehe er sich nach Worms auf den Reichstag begiebt, fühlt er seinen Muth einige Augenblicke sinken; Furcht und Niedergeschlagenheit bemächtigten sich seiner. Sein junger Famulus bringt ihm die Flöte, die er zu spielen pflegt, wenn er seine matten Geister wieder herstellen will; er nimmt sie; harmonische Töne geben seinem Herzen das Vertrauen zu Gott wieder, welches das Wunder der geistigen Existenz zu heißen verdient. Man versichert, dieser Moment bringe immer eine große Wirkung auf der Berliner Bühne hervor; und es läßt sich begreifen. Worte, so schön sie immer seyn und klingen mögen, können unsre innere Stimmung nicht so schnell umändern, als die Musik. Luther setzte diese Kunst in Verbindung mit der Theologie, er sah sie als ein kräftiges Mittel an, religiöse Gefühle im Herzen der Menschen zu entwickeln.

Die Rolle, welche Carl V. auf dem Reichstage zu Worms spielt, ist nicht ohne Scheingepränge, folglich fehlt es ihr an wahrer Größe. Der Verfasser hat den Spanischen Stolz mit der rauhen Einfalt der Deutschen in Gegensatz stellen wollen; ohne aber in Rechnung zu bringen, daß Carl V. zu viel Genie besaß, um diesem oder jenem Lande ausschließlich anzugehören, dünkt mich, Werner hätte einen Mann von so festem Willen, nicht als einen solchen aufstellen sollen, der diesen Willen offen, und, was noch mehr sagen will, zwecklos ausspricht. Ausgesprochen, zerstiebt er, so zu sagen, in die Lüfte. Despoten haben immer durch das, was sie verschwiegen, mehr Furcht eingejagt, als durch das, was sie merken ließen.

Werner zeigt, bei seiner ungebundenen Einbildungskraft, viel Geist, viel feine Beobachtungsgabe; nur in Carls V. Rolle dünkt mich, hat er Farben aufgetragen, die nicht, wie in der Natur, nuancirt sind.

Ein schöner Moment in dem Stück ist der Zug nach der Reichstagsversammlung; einerseits sieht man die Bischöfe, die Cardinäle, den ganzen Prunk der katholischen Religion; von der andern Seite erscheinen Luther, Melanchthon, mit einigen ihrer Schüler, schwarz gekleidet, und in der Muttersprache das Lied absingend: Eine feste Burg ist unser Gott. Die äußere Pracht ist oft als ein Mittel, auf die Einbildungskraft zu wirken, angepriesen worden; zeigt sich aber das Christenthum in seiner reinen und wahren Einfalt, so trägt die Poesie der innern Seele über alle übrige den Sieg davon.

Der Act, in welchem Luther vor Carl dem Fünften und dem versammelten Reichstag sich vertheidigt, hebt mit dessen Rede an, oder vielmehr mit dem Schlusse derselben; es wird dem Dichter vorausgesetzt, Luther hat schon seine Vertheidigungsgründe entwickelt. Er schweigt nun, und man sammelt die Stimmen der Fürsten und Abgeordneten. In diesen Meinungen werden die verschiedenen Beweggründe, die die Menschen bestimmen, Furcht, Fanatismus, Ehrgeiz vollkommen charakterisirt. Einer der Stimmenden unter andern, nachdem er viel zum Besten Luthers und seiner Lehre gesagt, schließt mit den Worten:

Nun gab ich einmal dort dem Kardinal
Mein Ehrenwort, den Luther zu verdammen.
Dumm war's — es thut mir leid! — doch halten muß ichs! —
Und also werde Luther dann verbrannt!

Man kann sich nicht enthalten, im Werner die tiefe Menschenkenntniß zu bewundern; nur wünschte man, er möchte, seinen Schwärmereien entsagend, öfter auf ebener Erde stehen bleiben, um über seine dramatischen Werke seinen Beobachtungsgeist ausgießen zu können.

Luther wird von Carl V. zurückgeschickt, eine Zeitlang in der Festung Wartburg verschlossen gehalten, weil seine Freunde, an deren Spitze der Churfürst von Sachsen stand, ihn dort sicher hielten, und tritt endlich wieder in Wittenberg auf, von wo er seine Lehre über das nördliche Deutschland verbreitet hatte.

Gegen das Ende des fünften Acts, predigt er, mitten in der Nacht, in der Hauptkirche von Wittenberg, wider die alten Irrthümer, und verheißt, bald würden sie verschwinden, und dem neuen Lichte Platz machen. In diesem Augenblicke sah man, auf der Berliner Bühne, die Kerzen auf dem Altare allmählig verlöschen und die Morgenröthe durch die gothischen Fensterscheiben hereinbrechen.

Die Weihe der Kraft ist ein so lebendiges, ein Stück von solcher Abwechselung, daß man leicht begreifen kann, wie sehr es gefallen mußte; gleichwohl wird man oft von dem Hauptgegenstand durch seltsame Nebenumstände und Allegorieen abgezogen, welche einem historischen Stücke, und vorzüglich einem dramatischen Kunstwerke, keinesweges angemessen sind.

Im ersten Augenblick, wo Catharina Luthern erblickt, den sie bisher, dem Namen nach, verabscheute, ruft sie aus: „Mein Urbild!“ und die heftigste Liebe tritt in ihre Seele ein. Werner ist der Meinung, es sey Prädestination in der Liebe; er meint, zwei für einander geschaffene Herzen müssen sich beim ersten Anblick erkennen und verstehen.

Dieses ist eine allerliebste Lehre, für eine metaphysische Form oder für ein Madrigal; nur auf der Bühne ist sie unzulässig und unverständlich. Nichts ist seltsamer als der Ausruf: „Mein Urbild!“ auf Martin Luther angewandt, den man sich als einen wohlgenährten, gelehrten, scholastischen Mönch denkt, auf welchen der allerromanhafteste Ausdruck, den man der modernen Theorie der schönen Künste abborgen kann, auf keine Weise paßt.

Zwei Engel, in der Gestalt eines Jünglings, Luthers Famulus, und eines Mädchens, Catharinens jüngerer Freundin, scheinen das Stück mit Hyacinthen und Palmen, wie mit den Symbolen der Reinheit und des Glaubens, zu durchwirken. Beide Engel verschwinden zuletzt, die Einbildungskraft folgt ihnen in die Lüfte nach; aber das Pathetische ist weniger eindringend, wenn man, um es zu erregen und die Situation zu verschönern, sich phantastischer Bilder bedient; dadurch entsteht ein Vergnügen neuer Art, nur nicht das, welches eine Folge der Gemüthsrührung ist; denn innere Bewegung ohne Sympathie ist unmöglich. Auf der Bühne will man schon einmal die Personen als wirkliche Wesen beurtheilen; ihre Handlungen tadeln, billigen; man will sie errathen, sie begreifen, sich in ihre Stelle versetzen, um das ganze Interesse des wirklichen Lebens zu fühlen, ohne die Gefahren desselben theilen zu dürfen.

Werners Meinungen in Hinsicht auf Religion und Liebe verdienen die tiefste Untersuchung, dürfen nicht leichtsinnig behandelt werden. Was er fühlt, ist allerdings für ihn wahr; da aber, besonders in diesem Punkt, die Art zu sehen und die Eindrücke jedes Einzelnen so sehr von einander abweichen, so sollte sich freilich nicht, zur Fortpflan-

zung seiner persönlichen Meinungen, der Schriftsteller einer wesentlich allgemeinen und populären Kunst, der dramatischen, bedienen.

Eine zweite Arbeit Werners, ein überaus schönes und originelles Kunstwerk, ist sein Attila. Der Verfasser stellt diese Geissel Gottes in dem Augenblick auf, wo er vor den Mauern von Rom steht. Der erste Act beginnt mit dem Wehklagen der Weiber und Kinder, die aus dem in einen Aschenhaufen verwandelten Aquileja flüchten. Dieser Eingang, nicht durch Worte, sondern durch Handlung ausgedrückt, erregt nicht nur großes Interesse, sobald der Vorhang aufrollt, sondern giebt von Attila's Macht einen furchtbaren Begriff. Wer für die Bühne arbeitet, muß die Kunst verstehen, seine Hauptpersonen mehr in der Wirkung, die sie bei den übrigen hervorbringen, als in einer noch so getreuen Schilderung aufzustellen. Ein einziger Mann, durch die Tausende vervielfältigt, die ihm unterworfen sind, erfüllt Asien und Europa mit Entsetzen. Welch' ein Riesengemälde des unumschränkten Willens stellt dieser Anblick nicht auf!

Neben Attila steht seine Vertraute, eine burgundische Prinzessin Hildegunde. Er will sie ehelichen, glaubt sich von ihr geliebt; sie aber nährt einen unauslöschlichen Groll gegen ihn, weil er ihren Vater und ihren Geliebten erschlug. Sie hat ihm ihre Hand versprochen, bloß in der Absicht, ihn zu morden; und, im Gefühl der ausgesuchtesten Rache, hat sie ihn gepflegt, als er verwundet war, damit er nicht des ehrenvollen Todes der Krieger stürbe. Dieses Weib wird gemalt, wie die Göttin des Krieges; ihr blondes Haar, ihr scharlachrothes Gewand vereinigen in ihr das Bild der Schwäche und der Wuth. Dieser mystische Charakter greift anfangs stark in die

Einbildungskraft ein; aber wenn das Mystische immer weiter geht, wenn der Dichter gar vermuthen läßt, eine höllische Macht habe sich ihrer bemeistert; wenn zuletzt nicht allein Attila von ihr in der Hochzeitnacht, sondern neben ihm sein vierzehnjähriger Sohn ermordet wird, so entweicht alle Weiblichkeit aus diesem Wesen, und der Abscheu, den sie einflößt, ist stärker als der Schauder, den sie erregt. Gleichwohl ist die Person Hildegunde's eine originelle Dichtung; in einem Epos, welches allegorische Personen zuläßt, würde diese Furie, sich unter sanften Zügen den Schritten eines Tyrannen wie die treulose Schmeichelei anschmiegend, von großer Wirkung seyn.

Endlich erscheint er, der grause Attila, im Widerschein der Flammen des brennenden Aquileja. Er setzt sich auf eine der Ruinen von der abgebrannten Stadt, und hält sich für den Beauftragten der Gottheit, in Einem Tage das Werk von Jahrhunderten zu vollenden. Er überläßt sich einer Art von Aberglauben gegen sich, ist selbst der Gott, dem er dient, glaubt an sich, betrachtet sich als das Werkzeug der himmlischen Beschlüsse, und diese Ueberzeugung giebt seinen Verbrechen den Anstrich eines Systems von Gerechtigkeit. Er wirft seinen Feinden ihre Vergehungen vor, als wäre er nicht mit schwerern Sünden belastet als sie; er ist wild und wüthend, und dabei doch ein edelmüthiger Barbar; er ist Despot, und zeigt sich als einen Sclaven seines Willens; mitten unter dem Raube der ganzen Welt lebt er wie ein gemeiner Krieger, und verlangt von der Erde nichts als die Wonne, sie zu erobern.

Attila verwaltet das Amt eines Richters auf offenem Platze, spricht über die ihm vorgetragenen Beschuldigungen und Klagen mit dem Instincte

der Natur, welcher tiefer in die Handlungen eindringt, als abstracte Gesetze, deren Entscheidungen auf alle Fälle passen. Er verdammt seinen Freund, weil er des Meineids überwiesen ist, umarmt ihn mit Thränen in den Augen, befiehlt aber zugleich, daß er von Pferden zerrissen werde. Der Gedanke an eine unerbittliche Nothwendigkeit bestimmt ihn, und sein eigner Wille scheint ihm diese Nothwendigkeit zu seyn. Die Regungen seines Gemüths haben eine Art von Schnelligkeit und Bestimmtheit, die sich jede Schattirung und Abstufung versagt; es ist, als stürze sich dieses Gemüth, wie eine physische Kraft, unwiderstehlich und ganz, in die Richtung, die es genommen hat. Bei allen seinen Verbrechen und Freveln fühlt Attila den höhern Auftrag in sich, die göttliche Gerechtigkeit auf Erden zu verwalten, und nur im Augenblick, wo er einen Brudermörder bestrafen soll, fühlt er, der eine ähnliche That beging, im tiefsten Gemüth, etwas dem strafenden Gewissen und dem Vorwurf der Reue ähnliches.

Der zweite Act ist eine unvergleichliche Schilderung des römischen Kaiserhofes. Der Dichter bringt, mit eben so viel Scharfsinn als Genauigkeit, den Leichtsinn des jungen Kaisers Valentinian auf die Bühne; man hört ihn sprechen, ihn, dem die Gefahr seiner Krone nicht eine seiner gewohnten Vergnügungen aufopfern läßt; man hört seine übermüthige Mutter, die verwittwete Kaiserin, die dem Hasse nicht entsagt, um das Reich zu retten, aber jede Niederträchtigkeit begeht, um persönliche Gefahr abzuwenden; man hört die in ihren kleinen Ränken unermüdeten Hofschranzen, die sich noch dann einander zu schaden suchen, wenn das gemeinschaftliche Verderben hereinbricht; und das alte Rom wird von einem Barbaren gezüchti-

get, weil es sich so tyrannisch gegen die Welt bezeigte. Dieses Gemälde ist der Feder eines Tacitus würdig.

Mitten unter diesen nach dem Leben gezeichneten Charakteren zeigt sich der Papst Leo, eine erhabene Person, durch die Geschichte bekannt, und die Prinzessin Honoria, deren Erbtheil Attila von Valentinian zurückfordert, um es ihr wieder zuzustellen. Honoria liebt insgeheim und mit Leidenschaft den stolzen Hunnenkönig, den sie nie gesehen, für dessen Ruhm sie aber entbrennt. Man sieht die Absicht des Dichters; er wollte Hildegunde und Honoria zum bösen und guten Geist Attila's machen; und schon schwächt die Allegorie, die man in diesen Personen durchschimmern sieht, das dramatische Interesse, das sie einflößen könnten. Gleichwohl hebt sich dieses Interesse wieder mächtig in mehrern Scenen des Stücks und vor allem in der, wo Attila, nachdem er Valentinians Truppen in die Flucht geschlagen, auf Rom losgeht, und auf seinem Wege dem Papst Leo, auf einer Bahre getragen und mit dem kirchlichen Pompe umgeben, begegnet.

Leo fordert ihn im Namen Gottes auf, sich zu beherrschen, und nicht nach Rom, nicht in die ewige Stadt zu kommen. Attila wird plötzlich von einem religiösen Schrecken ergriffen, der bisher seiner Seele fremd war. Ihn dünkt, er sehe im Himmel den Apostel Petrus, der mit bloßem Schwerte ihm den Eingang verweigert.

Raphael hat in einem seiner schönsten Gemälde Leo's Ankunft bei Attila dargestellt. Einerseits die größte Ruhe auf dem Gesichte des wehrlosen Greises, den andere Greise, sich auf den Schutz Gottes verlassend, wie er, umgeben. Andererseits spricht Entsetzen aus den furchtbaren

Zügen des Hunnenkönigs; sein Pferd selbst scheut vor dem himmlischen Lichte, und die Krieger des unüberwindlichen Eroberers senken die Blicke vor dem heiligen Mann, der furchtlos an ihnen vorüberzieht.

Die Worte des Dichters drücken den erhabenen Sinn des Malers vollkommen aus. Leo's Rede ist ein Hymnus voll Begeisterung; auch die Art, wie die Bekehrung des Weltüberwinders angedeutet wird, scheint mir überaus schön. Attila, der bisher immer unverwandt nach der Stelle, wo Leo gewesen ist, hingeblickt hat, und, was er für eine Erscheinung hält, anstarrt, ruft einen seiner vertrautesten Krieger, Edecon, herbei:

Attila.

Siehst du in jenen Höhen
Nicht einen Riesen, schrecklich anzusehen;
Dort über jener Stelle,
Auf die der Alte stand in Sonnenhelle?

Edecon.

Ich seh' nur Raben, die in vollen Zügen,
Nach Lebensnahrung zu den Todten fliegen.

Attila.

Nein, ein gespenstig Wesen,
Und das vielleicht, das binden kann und lösen.
Denn als der Greis die Worte
Gesprochen, flammt' es auf an jenem Orte,
Mit drohenden Gebehrden,
Das Haupt am Himmel und den Fuß auf Erden! —
Da steht es, ohne Regen,
Und hält ein feurig Richtschwert mir entgegen.

Edecon.

Ich sehe nur der Sonne Feuergluthen,
Die von den Kuppeln Roms herniederfluthen.

Attila.

Ein Tempel von Gold, mit Perlen geschmücket,
Er trägt ihn auf silberumlocketem Haupt,
Und während die Rechte das Flammenschwert zücket,
Erhebet die Linke, mit Rosen umlaubt
Zwei Schlüssel von Erz, die Strahlen ergießen,
Als ob sie, die Thore Walhalla's *) zu schließen,
Der Riese den Händen des Wodan geraubt.

Von diesem Augenblick wirkt die christliche Religion auf Attila's Seele, und, dem Glauben seiner Väter widerstrebend, giebt er seinem Heere den Befehl, sich von Rom zu entfernen.

Man wünschte, das Trauerspiel hier endigen zu sehen, und es enthält Schönheiten für mehr als ein Stück. Aber es folgt noch ein fünfter Act, in welchem Leo, für einen Papst viel zu tief in die Theorie der mystischen Liebe eingeweihet, in derselben Nacht, wo Hildegunde sich mit Attila vermählt, und ihn ermordet, die Prinzessin Honoria in Attila's Lager begleitet. Der Papst, der diese Begebenheit vorherweiß, sagt sie vorher, ohne sie zu verhindern, denn Attila's Schicksal muß in Erfüllung gehen. Honoria und Leo beten für ihn auf der Bühne. Das Stück schließt mit einem Halleluja, erhebt sich gen Himmel wie ein poetischer Weihrauch, und verdunstet anstatt zu enden.

In Werners Versen liegen Schätze und Geheimnisse der Harmonie verborgen; es ist unmöglich, die Schönheit seiner Reimkunst in das Französische überzutragen. Ich erinnere mich unter andern an eine Stelle eines aus der polnischen Geschichte entlehnten Trauerspieles, wo er ein Chor junger Schatten in den Lüften erscheinen läßt.

---

*) Walhalla ist das Paradies, und Wodan der Hauptgott der Scandinavier.

Dieses Chor ist von der grössten Wirkung. Werner giebt der teutschen Sprache so viel Weichheit, so viel Sanftes, daß die ermüdeten und antheillosen Schatten nur halbgebildete Töne zu athmen scheinen; jedes Wort, jeder Endreim von ihnen scheint so zu sagen zu verdunsten. Der Sinn der Worte trift mit der Lage vortreflich zusammen; sie malen eine kalte Ruhe, einen verwischten Blick; man hört in ihnen den fernen Nachhall des Lebens, und der blasse Wiederschein ausgelöschter Eindrücke verbreitet über die Natur einen Wolkenschleier.

Wenn man in Werner Schatten findet, die einst lebten, so findet man auch in seinen Stücken fantastische Personen, die noch nicht gelebt zu haben scheinen. In Beaumarchais's Prolog zu Tarare frägt ein Genius Wesen der Einbildungskraft, ob sie geboren seyn wollen; eines von ihnen giebt zur Antwort: Ich spüre noch nicht die geringste Neigung dazu. Diese witzige Antwort ließe sich sehr gut auf den größten Theil der allegorischen Figuren anwenden, die man so gern auf die teutsche Bühne bringt.

Werner hat über die Templer ein Stück in zwei Bänden, die Söhne des Thales, geschrieben. Es ist für diejenigen, die in die Lehre der geheimen Orden eingeweihet sind, von großem Interesse, denn man findet eher den Geist dieser Orden darin, als die historische Farbe derselben. Der Dichter sucht die Freimaurer an die Templer zu knüpfen; er bemüht sich zu zeigen, daß die nämlichen Ueberlieferungen, und der nämliche Geist in ihnen unveränderlich gewebt und gewaltet hat. Werners Phantasie findet großes Vergnügen an Verbindungen, die die Spur des Uebernatürlichen an sich tragen, weil sie auf eine

außerordentliche Weise die Kraft jedes Einzelnen dadurch vervielfältigen, daß sie Allen dieselbe Tendenz geben. Dieses Stück, oder vielmehr dieses Gedicht, die Söhne des Thales, hat in Deutschland eine große Wirkung hervorgebracht; ich zweifle, ob es in Frankreich Glück machen würde.

Eine merkwürdige Arbeit Werners hat zur Absicht, die Einführung des Christenthums in Preußen und Lievland zu schildern. Dieser dramatische Roman, (er heißt das Kreuz an der Ostsee) trägt das lebendige Gepräge von allem, was den Norden charakterisirte, beschreibt das Bernsteinsammeln, die eisstarren Berge, das rauhe Clima, die schnelle Entwicklung der schönen Jahreszeit, die Feindseligkeit der Natur, die Rohheit, die der Kampf mit Boden und Elementen den Bewohnern mittheilen muß. Man erkennt in allen diesen Gemälden der Dichter, den aus der Quelle eigener Gefühle schöpfte, was er ausdrückt und was er beschreibt. —

Ich habe auf einem Gesellschaftstheater ein Stück von Werner, betitelt der vier und zwanzigste Februar, vorstellen sehen, worüber die Meinungen sehr getheilt sind und getheilt seyn müssen. Der Dichter versetzt uns in eine öde Schweizergegend, wohin sich eine Familie vom Lande zurückgezogen, die sich der größten Verbrechen schuldig gemacht, und der Fluch vom Vater auf den Sohn vererbt hatte. Schon erstreckt sich dieser Fluch auf das dritte Glied; der jetzige Bewohner der Einöde hatte seinen Vater zu Tode gekränkt, der sterbende Vater ihm geflucht. Der Sohn des Elenden spielt in der Jugend mit seiner Schwester ein grausames Spiel, tödtet sie, ohne es zu wissen und zu wollen, und entflieht nach der schuldlosen Schuld. Nach seiner Entweichung ist der

Vater immer mehr verarmt; kein Segen ruht auf seiner Hände Werk; Feld und Garten verdorrt; das Vieh fällt um, er ist in der größten Dürftigkeit; seine Gläubiger drohen ihn aus der Hütte zu stoßen, ins Gefängniß werfen zu lassen; er sieht schon sein unglückliches Weib verlassen, und in den Eisgebirgen umherirrend. In dieser Noth trifft nach einer zwanzigjährigen Abwesenheit sein Sohn unbekannt bei ihm ein. Diesen Sohn bewegen sanfte religiöse Gefühle; er ist voller Reue, obschon seine Absicht, als er Brudermörder wurde, nichts weniger als blutig war. Er will im Vaterhause eine Zeitlang unerkannt bleiben, seinen Namen verbergen, um der Eltern Liebe zu gewinnen, noch ehe sie in ihm den Sohn wiederfanden; aber der Vater, lüstern in seinem Elende nach dem Gelde, was der Fremde bei sich führt, der in seinen Augen ein Abentheurer ist, stößt ihm — gerade am vier und zwanzigsten Februar, in der Mitternachtsstunde, am Jahrestage des väterlichen Fluchs, der sich über die ganze Familie erstreckt — ein Messer in die Brust. Der Sohn entdeckt im Sterben sein Geheimniß dem Mörder, dem doppelt strafbaren Vater- und Sohnsmörder, der in seiner Verzweiflung sich vor das Gericht stellt, das ihm sein verdientes Urtheil sprechen soll.

Diese Verwicklungen und Lagen sind gräßlich, und bringen (wer wollte es läugnen?) eine große Wirkung hervor; gleichwohl bewundert man mehr die poetische Farbe des Stücks und die immer steigenden Motive der Leidenschaften, als den Stoff und die Grundlage der Handlung.

Das schaudernde Schicksal der Atriden in eine Bauerhütte übertragen, heißt das Gemälde der Verbrechen dem Zuschauer zu nahe rücken. Der

Glanz

Glanz der Hoheit, der Abstand von Jahrhunderten, theilt der Bosheit selbst eine Art von Größe mit, die sich dem Ideal der Kunst näher anschließt; wo man aber das Messer, statt des Dolches sieht; wo man auf Gegenden, Sitten, Personen stößt, die man täglich vor Augen haben kann, verwandelt sich das edle Entsetzen, welches das Trauerspiel erregen soll, in die gemeine Furcht vor einem meuchelmörderischen Auftritt in einem Gukkasten.

Gleichwohl wird die Seele durch die dem väterlichen Fluche beigelegte Gewalt, wodurch er so zu sagen zur Vorsehung auf Erden wird, mächtig erschüttert. Das Fatum bei den Alten ist eine Laune des Schicksals; das christliche Fatum hingegen ist eine moralische Wahrheit unter einer furchtbaren Gestalt. Der Mensch, der seinen Gewissensbissen nicht nachgiebt, stürzt sich, durch eine Folge des in ihm aufgeregten Gefühls, in neue Verbrechen; das zurückgestoßene Gewissen verwandelt sich in ein Gespenst, welches die Vernunft verwirrt.

Die Frau des Mörders wird von einem Liede gequält, das ihr beständig gegenwärtig ist, und die Geschichte eines Vatermordes erzählt; allein, selbst im Schlafe, kann sie sich nicht erwehren, es halb-laut herzusagen; es wirkt in ihr, wie jene verworrene unwillkührliche Gedanken, deren traurige Rückkehr eine innere Ahnung des bevorstehenden Schicksals zu seyn scheint.

Die Beschreibung der Alpen und ihrer Oede ist vorzüglich schön; die Wohnung des Fluchbeladenen, die Hütte, worin die Greuel vorgehen, ist abgelegen und einsam; keine Kirchglocke ertönt in der Nachbarschaft; die Stunden werden von einer alten Schlaguhr angezeigt, dem letzten Hausgeräth,

von dem sich die dürftigen Bewohner nicht trennen konnten; der einförmige Schlag der Uhr, im Schooße der Gebirge, wohin kein Leben dringt, erregt ein seltsames Schaudern. Man frägt sich: wozu braucht es der Zeit an diesem Orte? wozu das Maas der Stunden, wo kein Interesse Abwechselung in ihre Folge bringt? und die unglückseligste von allen, die Stunde des Verbrechens, erinnert an den schönen Ausdruck eines Missionärs, der den Verdammten in der Hölle die unaufhörliche Frage in den Mund legte: „Wie hoch ist es an der Zeit?“ und denen beständig geantwortet wurde: „Die Stunde der Ewigkeit hat geschlagen!“

Man hat Werner den Vorwurf gemacht, er habe in seinen Tragödien Situationen, die mehr den lyrischen Schönheiten Raum geben, als sich zur Entwickelung dramatischer Leidenschaften eignen. In seinem Stück der Vier und zwanzigste Februar könnte man ihm den entgegengesetzten Vorwurf machen. Der Inhalt des Stücks, die Sitten, die es aufstellt, sind der Wahrheit zu nahe gerückt, und zwar einer gräßlichen Wahrheit, die in dem Kreise der schönen Künste keinen Eintritt finden sollte. Die schönen Künste schweben zwischen Himmel und Erde; Werners schönes Talent erhebt sich bisweilen oberhalb, bleibt bisweilen unterhalb der Regionen stehen, die das Gebiet der Dichtungen sind.

Fünf und zwanzigstes Capitel.

Einzelne Werke der Teutschen und Dänischen Bühne.

Kotzebues dramatische Werke sind in mehrere Sprachen übersetzt; folglich würde es überflüssig

seyn, das Ausland mit ihnen bekannt machen zu wollen. Ich begnüge mich mit der Erklärung, daß kein unparteiischer Richter ihrem Verfasser die vollkommenste Kenntniß der theatralischen Wirkung absprechen kann. Die Versöhnung, Menschenhaß und Reue, die Hussiten, die Kreuzfahrer, Hugo Grotius, Johanna von Montfaucon, Rolla's Tod ꝛc. erregen das lebhafteste und allgemeinste Interesse, so oft sie aufgeführt werden. Gleichwohl ist auch nicht zu leugnen, daß Kotzebue seinen Personen weder die Farbe des Jahrhunderts, in welchem sie lebten, noch den Charakter giebt, den die Geschichte ihnen beilegt. Seine Personen, aus noch so entlegenen Ländern und Zeiten, zeigen sich als Zeit- und Volksgenossen, sprechen und handeln einer wie der andre, entfalten dieselben philosophischen Meinungen, dieselben modernen Sitten; und sei es ein Mädchen von heute oder eine Sonnenjungfrau, die Herr von Kotzebue auftreten läßt, so stellt er in beiden immer ein und dasselbe natürliche und pathetische Gemälde der gegenwärtigen Zeit auf. Könnte sein theatralisches Talent, welches in Teutschland einzig in seiner Art ist, sich mit der Gabe vereinigen lassen, Charaktere zu malen, wie die Geschichte sie aufstellt; könnte seine poetische Sprache sich bis zur Höhe der Situationen erheben, deren sinnreicher Erfinder er ist, so würden seine Stücke sich eines eben so dauerhaften Erfolgs zu erfreuen haben, als sie sich jetzt eines glänzenden Beifalls erfreuen.

Uebrigens ist nichts so selten, als in demselben Dichter beide Eigenschaften, die den großen Dramatiker ausmachen, beisammen zu treffen, nehmlich die Kunstfertigkeit, wenn ich sie so nennen darf, und den allgemeinen Ueberblick des Genies. Die-

ses Problem aufzulösen ist die große Schwierigkeit der menschlichen Natur überhaupt, und man kann beinahe immer bestimmt und richtig auffinden und angeben, in wem das Talent der Erfindung oder das Talent der Ausführung überwiegend ist; wer mit allen Zeiten in Verbindung lebt, oder sein Zeitalter vollkommen inne hat: gleichwohl können nur aus dem Zusammentreffen so entgegenstehender Eigenschaften, Phänomene aller Art hervor leuchten.

Die mehrsten Kotzebueschen Stücke enthalten überaus schöne Situationen. In seinen Hussiten, belagert Procop, Zyska's Nachfolger, die Stadt Naumburg, und hat sie aufs äußerste gebracht. Der Magistrat beschließt endlich, die gesammten Kinder der Stadt ins feindliche Lager zu schicken, beim Feinde um Erbarmen zu flehen. Die armen Kinder sollen allein den wilden Kriegern entgegen, den Wüthrichen, die weder das Geschlecht, noch das Alter zu schonen gewohnt sind. Der Bürgermeister erbietet sich zuerst, seine vier Söhne zu schicken, deren ältester zwölf Jahre zählt, um den übrigen Muth zu machen. Die Mutter wünscht wenigstens einen zurück zu behalten; der Vater stellt sich, als füge er sich in ihr Verlangen. Nun zählt er aber hintereinander die Fehler jedes seiner Kinder auf, damit die Mutter entscheide, von wem sie sich am leichtesten trennen könne; doch sobald er eines seiner Kinder in Schatten zu stellen scheint, wird dieses der Mutter das liebste; zuletzt muß die Unglückliche eingestehn, die Wahl falle ihr unmöglich; und daß es besser sey, daß alle das allgemeine Schicksal theilen.

Im zweiten Akt sieht man das Hussittenlager. Die Krieger mit drohenden Zügen, und einer so rauhen und eisernen Außenseite, ruhen unter ihren Zelten. Ein fernes Geräusch stört ihre Ruhe; sie

lauschen; sie entdecken in der Ebene einen langen Zug von Kindern, deren jedes einen Eichenzweig in der Hand hält; sie begreifen nicht, was dieses bedeute, fassen ihre Speere und stellen sich an den Eingang des Lagers, um einen Ueberfall zu verhindern. Die Kinder gehen ohne Furcht auf den Lanzenwald zu, und die Hussiten treten allmählig und unwillkürlich zurück, so wie jene sich nähern, unmuthig über ihre Menschlichkeit, und einer ungewohnten Empfindung sich bewußt und sich schämend. Procop tritt aus dem Zelte, läßt sich den Bürgermeister vorführen, der von ferne den Kindern gefolgt war, und befiehlt ihm, seine Söhne zu nennen. Der Bürgermeister weigert sich; die Soldaten müssen ihn, auf Befehl des Feldherrn, ergreifen, und in diesem Augenblick stürzen die vier Knaben hervor und umklammern den Vater. „Jetzt kennst „Du sie alle,“ spricht der Bürgermeister zu Procop; „sie selber haben sich genannt.“ Das Stück schließt glücklich; der dritte Akt ist ein großes Freuden- und Erlösungsfest; aber der zweite ist von großer Wirkung auf dem Theater.

Romanenscenen machen das ganze Verdienst der Kreuzfahrer aus. Ein junges Mädchen, in der Meinung, ihr Liebhaber sei im Kriege geblieben, ist nach Jerusalem in ein Kloster gegangen, worin Kranke und Verwundete gepflegt werden. Man bringt einen Ritter ins Kloster; er ist schwer verwundet. Die Nonne tritt verschleiert ins Krankenzimmer, kniet, ohne die Augen aufzuheben, nieder, und fängt an, die Wunde zu verbinden. Zufälligerweise, und mitten im Schmerze, spricht der Ritter halblaut den Namen seiner Geliebten aus; diese Geliebte ist sie; sie erkennt ihn. Er will sie entführen; die Aebtissin erfährt das Geheimniß, erfährt, daß die Nonne einverstanden sei, spricht ihr

in der Wuth das Urtheil, lebendig begraben zu werden. Der unglückliche Ritter schleicht vergebens um die Klostermauern, hört schon in der Kirche die Orgel und die Todtenfeier für die noch Lebende und ihn Liebende. Die Lage ist herzzerreißend; aber alles löset sich glücklich auf. Türken, vom jungen Ritter angeführt, stürmen das Kloster, befreien die Schöne. Ein Kloster in Asien wird im dreizehnten Jahrhundert gerade so behandelt, wie die Nonnen in den Victimes cloîtrées von Monvel, zur Zeit der Revolution; so wenig Unterschied weiß Kotzebue zwischen Kloster und Kloster, Jahrhundert und Jahrhundert zu machen; einige humane, und ziemlich lockere Sentenzen führen das Stück zum Schluß, und alles geht fröhlich und befriedigt nach Hause.

Kotzebue hat ebenfalls aus der Anekdote der Verhaftung des Hugo Grotius, auf Befehl des Prinzen von Oranien, und aus seiner Befreiung mit Hülfe einiger Freunde, die ihn in einem Bücherkasten aus dem Gefängniß schaffen, ein Schauspiel gemacht. Er dichtet in diesem Stücke überaus interessante Situationen; unter andern erfährt ein junger Officier, Liebhaber der Tochter des Grotius, von ihr selbst ihre Absicht, dem Vater zur Freiheit zu verhelfen, verspricht sogar, ihr in der Ausführung behülflich zu seyn; der Commandant, sein Freund, vertraut ihm auf vierundzwanzig Stunden die Festungsschlüssel, weil er sie so lange verlassen muß. Todesstrafe war auf den gesetzt, der den Gefangenen entweichen lassen würde, sollte es der Commandant selbst seyn. Der junge Lieutenant, der sich für seines Freundes Leben verantwortlich gemacht, so lange er dessen Stelle vertritt, verhindert den Rettungsplan des Vaters seiner Geliebten, und bringt ihn im Augenblick, wo er in den Kahn treten wollte, ins Gefängniß zurück. Er erträgt mit

Heldenmuth die Vorwürfe, den ganzen Unwillen des jungen Mädchens, die ihn für meineidig hält; itzt kömmt der Commandant zurück, nimmt seine Stelle wieder ein; Grotius Rettung wird ein zweitesmal versucht, gelingt, und der junge Krieger weiß durch eine edle Lüge von den Schuldigen die Todesstrafe auf sich zu lenken. Seine Freude, als der über ihn ausgesprochene Tod seiner Geliebten die Augen öffnet, ihr die Achtung für ihn abzwingt, ist von großer theatralischer Wirkung; zuletzt zeigt sich aber so viel Edelmuth nicht nur in Grotius, der freiwillig ins Gefängniß zurückkehrt; im Mädchen, im Prinzen von Oranien, im Verfasser selbst, daß man zuletzt nur Amen zu allem zu sagen braucht. Die Situationen des Stück's sind aus einem französischen Drama entlehnt; nur sind in diesem Drama die Personen erdichtet und unbedeutend; weder Grotius, noch der Prinz von Oranien erscheinen unter ihrem Namen; und das mit Recht, denn im deutschen Stück liegt nichts, was in den Charakter dieser beiden geschichtlichen Personen einschlüge.

Johanna von Montfaucon ist eine Rittergeschichte von Kotzebue's eigner Erfindung. Er hat seinen Stoff behandeln und ausmalen können, wie ihm beliebt hat. Eine reizende Schauspielerin, Madame Unzelmann, gab die Johanna; die Art, wie sie ihr Herz und ihr Schloß gegen einen unritterlichen Krieger vertheidigte, gefiel ungemein auf der Bühne. Abwechselnd kriegerisch und in Verzweiflung; bald von ihrem Helm, bald durch das flatternde Haupthaar verschönert, war sie immer reizend und interessant. Doch dergleichen Situationen sind mehr für die Pantomime als für die Rede geeignet; die Worte dienen den Bewegungen zur musikalischen Begleitung.

Rolla's Tod ist von höherm Werth. Der berühmte Sheridan hat seinen Pizarro darnach gebildet, der in England so viel Glück gemacht. Ein Wort am Ende des Stücks ist von wunderbarer Wirkung. Rolla, das Haupt der Peruvianer, hat den Spaniern den Sieg lange streitig gemacht; er liebte Cora, die Sonnenjungfrau, opferte ihr aber seine Liebe auf, weil sie ihm Alonzo vorzieht, und räumte alle Hindernisse auf die Seite, die ihrer Verbindung mit diesem Spanier im Wege standen. Ein Jahr nach dieser Verbindung rauben die Spanier das nur wenig Wochen alte Kind der Cora. Rolla eilt durch tausend Gefahren, findet das Kind, bringt es mit Blut bedeckt in der Wiege zurück, bemerkt das Entsetzen der Mutter beim Anblick des Bluts, hat kaum die Kraft, die Worte auszustoßen: „Zittre nicht, es ist mein Blut!" und stirbt.

Mehrere deutsche Schriftsteller und Kunstrichter, haben, dünkt mich, Kotzebue's dramatischen Talenten nicht volle Gerechtigkeit widerfahren lassen; ihre Gründe dazu sind aber achtbar; Kotzebue hat nicht immer in seinen Stücken gegen die strenge Tugend, gegen die positive Religion die gehörige Ehrfurcht gezeigt; nicht aus System, wie mir scheint, sondern um durch seine Paradoxien mehr Wirkung auf der Bühne hervorzubringen. Dadurch hat er sich allerdings den Tadel der strengen Kunstrichter mit Recht zugezogen. Er scheint seit einigen Jahren festere Grundsätze angenommen zu haben; und, was noch mehr sagen will, sein Talent gewinnt dabei. Die Höhe und Festigkeit in den Gedanken hängt immer durch geheime Bande mit der Reinheit der Moral zusammen.

Kotzebue und die meisten deutschen Dramatiker hatten Lessingen die Meinung abgeborgt, man müsse

müsse in ungebundener Rede für das Theater schreiben und die Tragödie dem Drama so nahe rücken als möglich. Göthe und Schiller in ihren letzten Werken und die Schriftsteller der neuern Schule, haben diesen Grundsatz umgestoßen. Man könnte vielleicht einigen unter ihnen einen entgegengesetzten Fehler zum Vorwurf machen; sie haben sich einer exaltirten Sprache bedient, vermöge welcher die Einbildungskraft von der theatralischen Wirkung abgezogen wird. In den dramatischen Dichtern, die wie Kotzebue Lessings Grundsätze befolgt haben, finden wir fast immer schöne Einfalt und lebhaftes Interesse. Agnes Bernauerin, Julius von Tarent, Diego und Leonore haben bei der Aufführung beständig Beifall gefunden und diesen Beifall verdient. Sie stehen in Friedels Sammlung der Uebersetzungen aus dem Teutschen; daher erwähne ich sie nicht weiter. Diego und Leonore würde, mit einigen Abänderungen, auf der französischen Bühne gefallen; nur müßte man das rührende Gemälde jener tiefen trübsinnigen Liebe beibehalten, die das Unglück ahnet, noch ehe es durch Vorboten des Unglücks angekündigt wird; die Schottländer nennen diese Ahnungen des Herzens den zweiten Blick des Menschen; sie haben Unrecht, sie den zweiten zu nennen; sie sind der erste, und vielleicht der einzig wahre Blick seines innern Sinnes.

Unter den prosaischen Tragödien, die sich im Teutschen über die Gattung des Drama erheben, muß man einige Versuche des Herrn von Gerstenberg rechnen. Er hat unter andern Ugolino als Trauerspiel bearbeitet; die Einheit des Orts ist hier gezwungen beobachtet, denn das Stück fängt an und hört auf in dem Thurme wo Ugolino, eingemauert, mit seinen drei Söhnen Hungers

stirbt; mit der Einheit der Zeit darf man's nicht so genau nehmen, es gehören mehr als vierundzwanzig Stunden zum Hungertode; übrigens ist der Vorgang immer derselbe von Anfang zu Ende; nur daß das immer wachsende Entsetzen eine Art von Fortschreiten in der Handlung andeutet. Es giebt nichts Erhabeneres als die Beschreibung des unglücklichen Vaters im Dante, der seine drei Söhne vor sich hinsterben sah, und jetzt in der Hölle die Zähne in den Schädel des grausamen Feindes einschlägt, der ihn in Pisa seiner Wuth opferte; aber diese Episode im Dante ist keinesweges der Stoff zu einem Trauerspiele. Eine Catastrophe allein macht noch keine Tragödie. Gerstenbergs Ugolino enthält kraftvolle Schönheiten; der Augenblick, wo man die Thüre zum Thurme zumauern hört, erregt den tiefsten Eindruck, dessen ein menschliches Gefühl fähig ist; es ist der lebendige Tod; aber die Verzweiflung läßt sich nicht durch fünf Akte hinhalten; der Zuschauer muß in der Zwischenzeit sterben oder sich trösten; und es ließe sich auf diese Tragödie anwenden, was ein geistvoller Amerikaner, Herr H. Morris, von den Franzosen im Jahr 1790 gesagt hat: „sie sind über die Freiheit hinausgegangen. Ueber das Pathetische hinausgehen, d. h. über die Gemüthsbewegungen hinausgehn, denen die Seelenkräfte gewachsen sind, heißt die Wirkung verfehlen, die sie hervorbringen sollen.

Klinger, durch mehrere fein- und tiefgedachten Schriften bekannt, hat ein Trauerspiel geschrieben, die Zwillinge, worin viel Interesse liegt. Die Wuth des jüngern Bruders, eben weil er für den jüngern gelten muß; seine Empörung gegen das Recht der Erstgeburt, das in seinen Augen nur das Werk eines Augenblicks ist; beides

wird im Stücke auf eine bewundernswerthe Weise ausgedrückt. Einige Schriftsteller sind der Meinung, die Geschichte des berühmten Mannes mit der eisernen Maske treffe mit einem nämlichen Umstande zusammen; wie dem auch sey, so fließt schon aus der Natur der Dinge, wie viel größer der Bruderneid über die Erstgeburt bei Zwillingsbrüdern seyn muß. Beide Brüder reiten aus; man erwartet sie zurück; der Tag verstreicht; Abends sieht man das Pferd des älteren Bruders zurückkommen. Ein so einfacher Umstand dürfte in einem französischen Trauerspiele nicht erzählt werden; gleichwohl ist er tief erschütternd; der entrüstete Vater rächt den Tod seines Erstgebornen an dem noch bleibenden Sohne. Dieses Trauerspiel, voller Wärme und Beredsamkeit, würde, wie mich dünkt, von großer Wirkung seyn, wenn von bedeutenden Namen die Rede wäre; aber man gewöhnt sich nicht an so heftige Leidenschaften, wo ein kleines Schloß an der Tiber der Gegenstand des Bruderzwistes ist. Wir können es nicht oft genug wiederholen, im Trauerspiele müssen historische Stoffe oder religiöse Lagen aufgestellt, und durch sie große Erinnerungen im Gemüth der Zuschauer rege gemacht werden; denn in den Dichtungen, wie im Leben, läßt die Einbildungskraft ihr Recht auf die Vergangenheit nicht fahren, so sehr sie auch nach der Zukunft lüstert.

Die neue literarische Schule in Deutschland liebt mehr, wie jede andre, das Grandiose in der Art die schönen Künste aufzufassen. Ihre Erzeugungen, sie mögen nun auf der Bühne gelingen oder nicht, sind das Resultat und das Gebäude von Reflexionen und Gedanken, deren Zergliederung interessant ist; allein das Theaterpublikum zergliedert nicht; man mag noch so siegreich

darthun, ein Stück müsse gefallen, bleibt der Zuschauer kalt, so ist die dramatische Schlacht verloren; der Erfolg ist, bis auf wenige Ausnahmen, der beste Beweis des Talents in den Künsten; das Publikum ist fast immer ein scharfsinniger und gültiger Richter, wohlverstanden, wenn keine vorübergehende Umstände in sein Urtheil eingreifen.

Viel teutsche Tragödien unter denen, die von den Verfassern nicht für die Bühne geschrieben wurden, sind schätzenswerthe Dichtungen. Eine der bemerkungswürdigsten, darunter ist Tieks Genoveva. Die alte Legende, die diese Heilige zehn Jahre lang in der Wüste von Kräuter und Früchten leben, und ihres Kindes Leben mit der Milch einer getreuen Hirschkuh fristen läßt, wird in diesem dialogirten Roman unvergleichlich benutzt. Geneveva's fromme Ergebenheit ist mit den schönen Farben der heiligen Poesie ausgemalt; der Charakter des Mannes, der ihr Ankläger wird, nachdem er von der Hoffnung abstehen muß, ihr Verführer zu werden, ist von der Hand eines Meisters gezeichnet. Dieser Bösewicht weiß bei allen seinen Verbrechen, eine Art poetischer Einbildungskraft zu bewahren, die seinen Handlungen, und den Vorwürfen seines Gewissens einen originellen bedeutenden Anstrich giebt. Im Eingang des Stücks tritt der heilige Bonifaz auf; er erzählt den Inhalt, und hebt mit den Worten an:

„Ich bin der wackere Bonifazius ꝛc."

Der Verfasser hat diesen Eingang nicht absichtslos gewählt; er zeigt zu viel Tiefe und Feinheit in seiner übrigen Schriften, und vor allen in seiner Genoveva, um diesen Vorwurf zu verdienen; er hat diese Form gewählt, so viel ist klar; er hat als ein Zeitgenosse seiner Heiligen, einfältig und naiv seyn wollen. Nur, wenn man zu sehr

bedacht wäre, die alte Zeit wieder herbeizuschaffen, würde dieses zu einem Marktschreierton von Einfalt führen, der ins Lächerliche fiele, und Lachen erregen müßte, so ernsthaft und gerührt man auch sonst wäre. Allerdings muß man sich in das Jahrhundert versetzen, das man zu schildern hat, nur darf man das seinige darüber nicht ganz vergessen. Die Perspective der Gemälde, sie mögen darstellen, was sie wollen, muß immer von dem Standpunkte der Zuschauer ausgehen.

Unter denen, welche der Nachahmung der Alten treu geblieben, nimmt Collin die erste Stelle ein. Wien ist stolz auf diesen Dichter, Teutschland schätzt ihn allgemein. Er ist seit langer Zeit so zu sagen, der einzige in Oestreich. Seine Tragödie Regulus, würde in Frankreich mit Beifall aufgenommen werden. In Collins Schreib- und Dichtart liegt ein Gemisch von Erhabenheit und Empfindung, von Römischer Strenge und religiöser Sanftmuth; in ihm schmilzt der Geschmack der Alten mit dem der Neueren zusammen. In seinem Trauerspiel Polyxena ist der Auftritt, wo Calchas den Neoptolemus auffordert, Priams Tochter auf Achilles Grabmal zu opfern, einer der schönsten, den wir haben. Der Aufruf der stygischen Götter, die zur Versöhnung der Todten ein Schlachtopfer verlangen, wird mit einer solchen Kraft der Finsterniß, einem solchen Schauder der Unterwelt vorgetragen, daß sich unter den Füßen Abgründe zu eröffnen scheinen. Immer wird man von der Bewunderung zu den Vorgängen des Alterthums hingerissen; bis jetzt ist alles Bestreben der Neuern, aus ihren eignen Mitteln Stoffe zu wählen, die denen der Griechen gleich kommen, gescheitert, doch soll man diesem edeln Ruhm nachstreben; denn nicht allein die Nachahmung läßt sich erschöpfen, sondern der Zeitgeist scheint immer in unserer Behand-

lungsart des Alterthums, und seiner Thatsachen durch. Collin selbst fällt in diesen Fehler. Er führt den ersten Akt seiner Polyxena mit alt-edler Einfalt durch; am Ende verwickelt er den Gang durch eine Menge von Zwischenfällen. Die Franzosen haben das Jahrhundert Ludwigs XIV. und die damalige Galanterie in alttragische Stoffe eingemischt; die Italiener behandeln in ihren Tragödien das Alte mit einer Art von hochtrabendem Bombast; die Engländer verläugnen sich nie, und haben daher auf ihre Bühne nur römische Geschichten gebracht, weil sie mehr Berührungspunkte mit den Römern haben. Die Deutschen überziehen ihre den Griechischen nachgebildete Trauerspiele mit dem Firniß der metaphysischen Philosophie, oder bemalen sie mit bunten Romanbegebenheiten. Nie wird es einem Dichter unsrer Zeit gelingen, alte Poesie hervorzubringen. Daher würden wir besser thun, uns aus unserer Religion und unseren Sitten eine moderne Poesie zu schaffen, die, wie die der Alten, wirkliche Naturschönheiten unsres Bodens enthielte.

Oehlenschläger, ein Däne, hat selbst seine Schauspiele ins Deutsche übersetzt. Die Analogie zwischen beiden Sprachen gestattet in beiden gleich gut zu schreiben, und der Däne Baggesen hat es bewiesen, daß man in einem fremden Idiom ein großes Dichtertalent ausdrücken kann. In Oehlenschlägers Tragödien findet man eine schöne dramatische Einbildungskraft. Sie sollen großen Beifall auf der Copenhagner Bühne finden; beim Lesen gefallen sie in doppelter Hinsicht; erstlich, weil der Verfasser mit der französischen Regelmäßigkeit die Mannichfaltigkeit und Bewegung, die bei den Deutschen so viel gelten, zu vereinen gewußt; zweitens, weil er die Geschichte und die Mythen der

alten Scandinavier mit großer und dabei poetischer Wahrheit und Treue aufgestellt hat.

Der Norden, der an die äußersten Gränzen der bewohnten Erde stößt, ist uns kaum bekannt; die langen Nächte der borealischen Gegenden, wo der Wiederschein des Schnees allein statt des Tageslichts dient; die Finsterniß, die den fernen Horizont selbst dann umlagert, wenn der Himmel mit Sternen besäet ist; alles scheint das Bild eines unbekannten Raums, einer nächtlichen Welt zu erwecken, die unsern Erdball umgürtet. Eine so kalte Luft, daß sie den Hauch zu Eis härtet, treibt die Wärme in die Seele zurück, und die Natur scheint in diesem Clima nur dazu gemacht, den Menschen in sich zu bannen. Die Helden haben in den Dichtungen der nordischen Poesie etwas riesenhaftes. In ihrem Charakter verbindet sich der Aberglaube mit der Kraft, während er, in allen andern Gegenden, das Erbtheil der Schwäche ist. Bilder, ihrer strengen Natur entnommen, bezeichnen die Poesie der Scandinavier; bei ihnen heißen die Geyer die Wölfe der Luft; die siedenden Seen, aus feuerspeienden Bergen entstanden, bergen im Winter die Vögel, die sich in die umgebende warme Atmosphäre retten; alles trägt in diesen neblichten Strichen den Stempel der Größe und der Traurigkeit.

Die Scandinavischen Völker hatten eine Art von physischer Thatkraft, die der kalten Ueberlegung keinen Raum gestattete, und den Willen vor sich hin stieß, wie einen Felsen, der von Gebirgen herabrollt. Deutschlands eiserne Männer reichen nicht hin, uns von jenen Erdbewohnern der Welt einen deutlichen Begriff zu machen; sie vereinigen die Reizbarkeit des Zorns mit der ausharrenden Kälte des Entschlusses. Die Natur selbst

hat sie gewürdigt, ein poetisches Bild von ihnen aufzustellen; sie hat in Island den Vulkan aufgethürmt, der, mit ewigem Schnee bedeckt, Feuerströme ausspeit.

Oehlenschläger hat sich eine neue Bahn gebrochen. Er hat die Heldensagen seines Vaterlands zum Inhalt seiner Stücke gewählt. Wird dieses Beispiel befolgt, so kann die Literatur des Norden einst eben so berühmt werden als Teutschlands.

Ich schließe hier den Ueberblick, den ich von den teutschen Theaterstücken geben wollte, die sich der tragischen Gattung nähern. Es ist keineswegs meine Absicht, die Fehler und Schönheiten dieser Stücke zu untersuchen. Es giebt so viel Verschiedenheit in den Talenten und Systemen der teutschen dramatischen Dichter, daß ein gleichförmiges Urtheil nicht auf alle anwendbar seyn würde. Uebrigens liegt das größte Lob, das man ihnen ertheilen kann, eben in dieser Verschiedenheit; denn im Gebiete der Literatur, wie in so vielen anderen, ist Einstimmigkeit fast immer ein Zeichen der Knechtschaft.

Sechs und zwanzigstes Capitel.

Das Lustspiel.

Das Ideal des tragischen Charakters besteht, (nach A. W. Schlegels System), in dem Siege des Willens über das Schicksal oder die Leidenschaften. Der komische Charakter hingegen bezeichnet die Herrschaft des physischen Instinkts, der Sinnlichkeit,

über die moralische Existenz; daher kommt es, daß Völlerei und Feigheit zu einem unversiegbaren Quell des Spotts gemacht werden.

Liebe zum Leben scheint dem Menschen das Lächerlichste und Gemeinste, und ein edles Attribut der Seele ist das Lachen, das die sterbliche Creatur ergreift, wenn man ihr das Beispiel einer ihres gleichen aufstellt, die dem Tode kleinmüthig entgegensieht.

Tritt man aber aus dem etwas gemeinen Kreise dieser allgemeinen Spöttereien heraus, stößt man auf die Lächerlichkeiten der Eigenliebe, so findet man sie, mit den Gewohnheiten und dem Geschmack in verschiedenen Nationen, unendlich vermannigfaltigt.

Die Lustigkeit ist entweder eine Folge der Natureingebung, oder der gesellschaftlichen Verhältnisse; im ersten Fall entwickelt sie sich in dem Menschen überhaupt, ohne Unterschied der Nation; im zweiten ist sie verschieden, wie die Zeiten, die Länder, die Sitten; denn da die Anstrengungen der Eitelkeit beständig zum Zweck haben, Eindruck auf Andre zu machen, so muß man wissen, was in einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Orte den meisten Eingang finden wird, um seine Forderungen an die Menschen nach diesem Ziele einzurichten; ja es giebt sogar Länder, wo die Mode lächerlich macht, sie, die es zur Absicht zu haben scheint, Jeden dem Spotte dadurch zu entziehen, indem sie Allen eine Art von Einförmigkeit zu geben sich bestrebt.

In den deutschen Lustspielen fällt das Gemälde der großen Welt gewöhnlich mager aus; es fehlt an guten Mustern, die man copiren könnte; die Gesellschaft hat für die ausgezeichneten Männer nichts Anlockendes; sie würden den größten

Reiz derselben, die belustigende Kunst leicht über einander zu spotten, nicht glücklich zu behandeln wissen; ehe man es sich versähe, würde eine, im Frieden zu leben gewohnte, Eigenliebe empfindlich verletzt seyn, und man könnte eben so leicht das Unglück haben, gegen eine strenge Tugend anzustreifen, die vor einem unschuldigen Scherz zurückschrecken würde.

Selten stellen die Deutschen, in ihren Lustspielen, Nationallächerlichkeiten auf; da sie nicht einmal Andere beobachten, so beobachten sie sich noch weniger selbst in ihren äußern Verhältnissen; es hieße dies, in ihren Augen, fast gegen die Rechtlichkeit, die sie einander schuldig sind, verstoßen. Ueberdies macht die Empfindlichkeit, doch ein Hauptunterscheidungszug ihrer Natur, es ihnen überaus schwer, die Waffen des Spottes mit leichter Hand zu führen; oft verstehen sie den Spott nicht, und wenn sie ihn auch verstehen, so verstehen sie keinen Scherz, werden böse, und bedienen sich nicht derselben Waffen gegen den Angriff; der Spott ist für sie ein Feuergewehr; sie laden zu stark, und fürchten sich, daß es in ihren Händen zerplatze.

Es giebt daher der deutschen Lustspiele wenig, deren Inhalt die Lächerlichkeiten des gesellschaftlichen Lebens sind. Die natürliche individuelle Originalität ist öfter der Gegenstand der komischen Muse. In einem Lande, wo der Despotismus der Gewohnheit nicht in einer großen Hauptstadt seine Sitzungen hält, lebt jeder auf seine Weise; gleichwohl, obschon man in Deutschland in Hinsicht auf die öffentliche Meinung freier als selbst in England lebt, hat die englische Originalität grellere Farben, weil die allgemeine Bewegung im politischen Zustande von Großbritannien dem Einzelnen mehr Gelegenheit giebt, sich zu zeigen wie er ist.

Im südlichen Deutschland, besonders in Wien,

findet man sehr viel Lustigkeit in den Possen und in der Opera Buffa. Ihr Tyroler Wastel, ihr Kasperl hat einen eigenthümlichen Charakter. Ueberhaupt entsagen die Verfasser der niedrig-komischen Stücke aller Anmaßung auf Eleganz und Kunstfeinheit; sie stellen sich in ihrer ganzen Natürlichkeit hin, stehen kräftig und ungezwungen da, machen sichs bequem, und bieten dreist der gesuchten Grazie Trotz. Die Deutschen ziehen, in ihrem Komischen, das Kräftige dem Nüancirten vor; in den Trauerspielen suchen sie Wahrheit, in den Lustspielen Caricatur. Mit jeder Zartheit des Herzens sind sie bekannt, nur die Feinheit des gesellschaftlichen Geistes und Witzes ist ihnen nicht lustig genug; die Mühe, ihn aufzusuchen, benimmt ihnen einen Theil des Genusses.

Iffland ist der erste Schauspieler, den Deutschland besitzt, und einer der geistvollsten deutschen Schriftsteller. Ich werde im folgenden Capitel auf ihn zurückkommen, und weitläuftiger über ihn urtheilen. Hier nur so viel. Seine Stücke zeichnen sich vorzüglich durch Sitten- und Charakterschilderung aus; es sind Familiengemälde von treffender Wahrheit und treuer Nachahmung der Natur und der Gesellschaft. In jedem seiner Stücke treten echt-komische Personen auf, die dem Ganzen Leben und Farbe geben. Gleichwohl würde man vielleicht in Frankreich seine Lustspiele zu ernsthaft, zu vernünftig finden; sie binden sich zu streng an die Inschrift unserer Schauspielhäuser: Ridendo corrigit mores. Es kommen zu oft verschuldete Söhne, Väter mit zerrütteten Finanzen ꝛc. vor. Predigten der Moral gehören nicht eigentlich ins Lustspiel, können sogar auf der Bühne nachtheilig seyn; hier langweilen sie; und diesen Eindruck der Langeweile, den wir aus dem Kunstleben nach Hause brachten, bringen wir nicht selten ins wirkliche Leben mit.

Kotzebue hat von einem dänischen Dichter, Holberg, ein Lustspiel geborgt und umgearbeitet, welches in Deutschland großes Glück gemacht; es heißt Don Ranudo de Colibrados. Ein Edelmann von altem Adel ist verarmt, will aber noch immer für reich und vornehm gelten, und verwendet auf äußern Prunk, was kaum für den Unterhalt seiner Person und seiner Familie hinreichen würde. Dieses Stück ist so zu sagen das Widerspiel, wenigstens das Gegenbild von Moliere's geadeltem Kaufmann, und enthält eine Menge witziger, echt-komischer Auftritte, nur ist Holbergs Comik roh und wild. Moliere's lächerliche Person, der Kaufmann, der sich gern adeln ließe, ist lustig; Holbergs komische Person ist im Unglück, und erregt im Grunde Traurigkeit. Es gehört überhaupt eine seltene Geistesunerschrockenheit dazu, das menschliche Leben von der lächerlichen Seite aufzufassen; das komische Genie setzt wenigstens ein leichtes sorgloses Gemüth voraus; allein es darf nicht zu weit gehen, und dem natürlichen Mitleiden Trotz bieten wollen; die Kunst würde darunter leiden, wie viel mehr das Zartgefühl! die leiseste Berührung von Bitterkeit verwischt die lebhaften Farben der Poesie, die sie mit ungebundener Lustigkeit über komische Gegenstände verbreitet.

In den Lustspielen eigener Erfindung zeigt Kotzebue eben das Talent, was seine Dramen bezeichnet, nehmlich viel Theaterkenntniß, und viel Phantasie, treffende Situationen auszusinnen. Seit einiger Zeit hat man den Grundsatz aufgestellt: Lachen und Weinen wären kein Beweis, daß ein Lust- oder Trauerspiel gut sey. Ich bin dieser Meinung nicht. Das Bedürfniß starker Gemüthsbewegungen ist in den schönen Künsten die Quelle des größten Vergnügens. Daraus folgt aber nicht, daß man die Tragödien in Melodramen, die Lustspiele in Possen

umwandeln müsse; das wahre Talent besteht darin, so zu dichten und zu schreiben, daß dasselbe Stück, derselbe Auftritt, der selbst das große Publikum zu weinen oder zu lachen macht, dem Denker eine unerschöpfliche Quelle von Betrachtungen eröffne.

Die eigentliche Parodie findet auf deutschen Bühnen wenig Eingang; sie eignet sich nicht für Tragödien, in welchen sich ohnehin immer so viel Personen der untern Klassen befinden. Bloß die pomphafte Würde des französischen Theaters kann den Contrast der Parodie stechend und unterhaltend machen. Im Shakespear, bisweilen auch in deutschen Schriftstellern, findet man eine dreiste und seltsame Manier, selbst in der Tragödie die lächerliche Seite des menschlichen Lebens zu zeigen; und wenn man mit diesem Eindruck die Macht des Pathos in Gegensatz zu stellen weiß, wird die Totalwirkung des Stücks größer. Die französische Bühne ist die einzige, auf welcher die Gränzen der beiden Gattungen, des Komischen und des Tragischen, genau abgesteckt sind; auf allen übrigen bedient sich das Talent, wie das Schicksal, der Lustigkeit, dem Schmerz mehr Schärfe zu geben.

Ich habe in Weimar die Comödien des Terenz, wörtlich ins Deutsche übersetzt, mit Masken, wie die der Alten, aufführen sehen; diese Masken bedecken das Gesicht nur zum Theil, geben den Zügen des Schauspielers bloß einen Zusatz von Comik oder Regelmäßigkeit, und vor allem den Ausdruck des Charakters, den er darzustellen hat. Die wirklichen Muskeln eines guten Künstlers sind besser als alle Masken; nur der mittelmäßige Schauspieler gewinnt dabei. Bei den Deutschen, ob sie schon bemüht sind, alte sowohl als neue Erfindungen bei sich einheimisch zu machen, ist im Grunde nichts wahrhaft national, als die Volksposse, und

die Gattung von Stücken, wo das Wunderbare dem Lustigen zum Grunde liegt.

Man kann bei dieser Gelegenheit eine Oper als Beispiel anführen, die auf allen Bühnen Deutschlands fleißig gespielt wird: die Donaunymphe. Ein Ritter gewinnt die Liebe einer Fee; sie werden durch allerlei Umstände getrennt; der Ritter vermählt sich späterhin; seine Gattin ist ein seelengutes Geschöpf, aber ohne Einbildungskraft und Geist; dem Ritter ist dieses ganz recht; es scheint ihm um so natürlicher, da es gewöhnlich ist, denn nur wenig Menschen begreifen, daß das Ungewöhnliche, das Hohe im Geist und Gemüth, uns der Natur näher bringt. Die Fee kann ihren Ritter nicht vergessen; sie verfolgt ihn mit allen Wundern ihrer Künste; so oft er sich in seiner häuslichen Lage sicher und ruhig glaubt, weckt sie seine Aufmerksamkeit durch Zaubereien, und erinnert ihn an seine erste Liebe.

Nähert sich der Ritter einem Flusse, so hört er aus den Wellen Romanzen ertönen, wie die Fee sie ihm gesungen; ladet er Gäste zu Tische, sogleich erscheinen geflügelte Genien, und jagen der prosaischen Gesellschaft seiner Gattin keine kleine Furcht ein.

Allenthalben wird die Existenz des ungetreuen Ritters von Blumen, Tänzen und Concerten, lauter Luftgebilden, gestört, während neckende Geister Vergnügen daran finden, seinen Diener zu quälen, der seinerseits auch gern das poetische Leben mit dem prosaischen vertauschen möchte. Zuletzt söhnt sich die Fee mit dem Ritter unter der Bedingung aus, daß dieser jährlich drei Tage bei ihr zubringen wird, und seine Ehegattin giebt sehr gern ihre Einwilligung, daß ihr Gemahl in dem Umgang mit der Fee den Enthusiasmus schöpfe, durch den

wir, was wir lieben, besser lieben lernen. Der Stoff der Donaunymphe scheint eher eine geistreiche Dichtung als eine Volkslegende zu seyn; gleichwohl ist das Wunderbare so kunstvoll und abwechselnd hineingewebt, daß das Stück alle Gattungen von Zuschauern gleich sehr anzieht und belustigt.

Die neue ästhetische Schule in Deutschland hat über das Lustspiel, wie über alles, ihr eigenes System; sie läßt sich an dem Interesse nicht genügen, das die Sittenschilderung giebt; sie verlangt Einbildungskraft in der Anlage des Stücks, in der Erfindung der Personen; das Wunderbare, die Allegorie, die Geschichte, nichts darf unbenutzt bleiben, wenn es darauf ankommt, die komischen Situationen zu vermannichfaltigen. Die Gesetzgeber dieser Schule belegen mit dem Namen der willkürlichen Komik den freien Aufflug aller möglichen Gedanken, das Herumflattern derselben ohne Zwang und Zweck. Sie berufen sich dabei auf das Beispiel des Aristophanes; nicht daß sie der Ungebundenheit seiner Stücke ihren Beifall gäben, sondern weil sie an der komischen Ader, an der Satyrlaune derselben Gefallen finden, und ebenfalls unter den Neuern die kecke Geißel des Spotts schwingen möchten, die sich über die ganze Welt erstreckt, anstatt sich auf die Lächerlichkeiten dieser oder jener Classe der Gesellschaft zu beschränken. Ueberhaupt läuft das Streben der neuern Schule darauf hinaus, in jeder Gattung der Wirksamkeit dem Geiste mehr Kraft und Unabhängigkeit zu verschaffen; sollte es ihnen gelingen, so würden ihre Siege nicht bloß Eroberungen im Felde der Literatur überhaupt zur Folge haben, sondern für die Energie des deutschen Charakters insbesondere sehr ersprießlich seyn; nur ist es immer schwer, durch allgemeine Ideen auf die freiwilligen Produkte der Einbildungskraft einwirken zu wollen, und überdieß dürfte eine

demagogische Comödie, wie die der Griechen, bei dem jetzigen Zustand der europäischen Gesellschaft unstatthaft seyn.

Aristophanes lebte in einer so rein republikanischen Verfassung, daß zu seiner Zeit alles dem Volke mitgetheilt werden mußte, und daß folglich Staatsangelegenheiten, die so eben auf dem öffentlichen Platze abgehandelt worden waren, füglich von da auf das Theater gebracht werden konnten. Er lebte in einem Lande, wo die philosophischen Speculationen allen Menschen fast eben so geläufig waren als die Meisterwerke der Kunst, weil alles unter freiem Himmel gelehrt, und die abgezogensten Ideen mit den glänzendsten Farben vorgetragen wurden, die ihnen die schöne Natur und der schöne Himmel Griechenlands lieh; wie könnten wir aber hoffen, in unsern frostigen Gegenden, in unsern engen Gebäuden, diesen herrlichen Lebenssaft wieder aufzufrischen?

Die neuere Menschenbildung hat die Beobachtungen über das menschliche Herz vervielfältigt; der Mensch hat den Menschen besser kennen gelernt; das, so zu sagen, ausgespreitete Gemüth bietet dem Schriftsteller tausend neue Schattirungen dar. Der Comiker faßt diese Schattirungen auf, und gelingt es ihm, sie vermittelst dramatischer Situationen zu heben, so entzückt es den Zuschauer, auf der Bühne Charaktere wieder zu finden, wie sie ihm im gemeinen Leben aufstoßen; aber die Aufstellung des Volks in der Comödie, der Chöre in der Tragödie, allegorischer Personen, philosophischer Secten, kurz die Einführung der Menschen in Masse oder in der Abstraction, kann den heutigen Zuschauern unmöglich gefallen. Wir verlangen Namen und wirkliche Individuen; wir suchen das romanhafte Interesse selbst in der Comödie, und die Gesellschaft auf der Bühne.

Unter den Schriftstellern der neuern Schule ist Tiek derjenige, der den meisten Sinn für den Scherz hat. Zwar kann kein einziges seiner Lustspiele aufgeführt werden; zwar sind die, welche er schrieb, weder gut angelegt, noch gut durchgeführt; aber sie enthalten glänzende Spuren einer originellen Laune. Vor allem gelingt es ihm, wie Lafontaine, den Thieren Spott in den Mund zu legen, oder ihn durch sie zu veranlassen. Er hat ein Lustspiel in dieser Gattung geschrieben, und es der gestiefelte Kater betitelt. Es ist von großem Werth. Ich kann nicht wissen, welche Wirkung redende Thiere auf der Bühne machen würden; vielleicht ist es unterhaltender, sie sich zu denken, als sie wirklich zu sehen und zu hören; gleichwohl ist in meinen Augen die Aufstellung der personificirten und nach Art der Menschen handelnden Thiere, die wahre Comödie, von der Natur selbst aufgeführt. Alle komische, d. h. egoistisch-sinnliche, Rollen hängen mehr oder weniger mit dem Thiergeschlechte zusammen. Gleich viel also, ob das Thier den Menschen, oder der Mensch das Thier nachahmt.

Tiek interessirt auch durch die Tendenz, die er seinem Spotttalent zu geben weiß; er richtet es ganz gegen den berechnenden prosaischen Geist, und da die meisten gesellschaftlichen Spötter den Enthusiasmus zur Zielscheibe des Lächerlichen machen, so ist der Schriftsteller in unsern Augen viel werth, der die Klugheit, den Egoismus, und alle sogenannte Vernunft packt und schüttelt, hinter welche sich die mittelmäßigen Naturen verbergen, und von dieser sichern Schutzwehr aus ihre Pfeile gegen die höhern Talente und Charaktere abdrücken. Sie stützen sich, die Schwächlinge, auf das, was sie das richtige Maaß nennen, um alles zu tadeln, was sich auszeichnet; und während die Eleganz

im entbehrlichen Ueberfluß an Gegenständen des äußern Luxus besteht, möchten sie, daß eben diese Eleganz den Luxus im Geist, die Spannkraft in den Gefühlen, kurz alles niederschlüge, was nicht geradezu geeignet ist, weltliche Geschäfte zu fördern. Der heutige Egoismus besitzt die Kunstfertigkeit, immer alles zu loben, was nach Bedächtigkeit, nach Maaß und Gewicht schmeckt; das heißt, die Maske der Weisheit vorthun, und nur spät hat man einsehen lernen, daß dergleichen Meinungen mit der Zeit den Genius der schönen Künste, Großmuth, Liebe und Religion, vernichten könnten; und was bliebe uns dann noch übrig, was sich der Mühe zu leben verlohnte?

Zwei Lustspiele von Tiek, Kaiser Octavianus und der Prinz Zerbino, sind sinnreich angelegt und ausgeführt. Ein Sohn des Kaisers Octavianus (eine erdichtete Person, die ein Feenmärchen zur Zeit König Dagoberts leben läßt) ist in der Wiege verloren gegangen, und im Walde von einem Pariser Bürger gefunden worden, der ihn mit seinem eignen Sohn erzieht, und für dessen Vater gilt. Der junge Fürst erreicht das zwanzigste Jahr, entwickelt bei jeder Gelegenheit edle heldenmüthige Gesinnungen; nichts ist unterhaltender als der beständige Contrast zwischen ihm und seinem vermeintlichen Bruder, dessen Blut die erhaltene Erziehung nicht verleugnet. Die Versuche des guten Bürgers, seinem Pflegesohn einige häusliche Lehren in den Kopf zu pressen, sind vergebens; er schickt ihn auf den Markt, daß er ihm ein Joch Ochsen kaufe; der junge Mann kauft sie, treibt sie nach Haus, trifft unterwegs einen Jäger mit einem Falken; giebt für den schönen Falken mit Freuden die Stiere, und kommt mit dem Vogel auf der Faust, stolz über seinen Ankauf, zurück. Ein andermal sieht

er ein Streitroß, dessen martialisches Ansehen ihn außer sich setzt; er frägt nach dem Preise, findet ihn weit unter dem Werthe des Thiers, und bezahlt das Doppelte.

Sein angeblicher Vater widersteht lange der natürlichen Anlage des Jünglings, der sich mit Feuer in die Laufbahn des Ruhms und der Gefahren stürzt. Zuletzt vermag er nicht, ihn abzuhalten, wider die Sarazenen, welche Paris belagern, die Waffen zu ergreifen; er hört von allen Seiten seine Thaten preisen: nun ergreift den alten ehrlichen Bürger mit einemmal eine poetische ansteckende Anwandlung; nichts ist lustiger, als das seltsame Gemisch dessen, was er ist und was er seyn will; er spricht das neue Gefühl in gemeinen mit Riesenbildern verbrämten Reden aus. Endlich wird der Jüngling für den Sohn des Kaisers erkannt, und jeder tritt wieder an seine Stelle und zu seinem Charakter zurück. Der Stoff liefert eine Menge witziger, echt-komischer Scenen; der Gegensatz des gemeinen Lebens mit dem Ritterthume kann nicht besser ausgedrückt werden.

Prinz Zerbino ist die geistreiche Beschreibung eines Hofes, der über die Neigung seines Souverains zum Enthusiasmus, zu freiwilligen Opfern, zu allen edlen Unbesonnenheiten eines großen Charakters, erstaunt. Die alten Hofleute haben ihren Fürsten im Verdacht der Narrheit, und geben ihm den Rath, auf Reisen zu gehn, um zu sehen, wie es außer seinem Reiche zugeht. Man giebt ihm einen sehr vernünftigen Erzieher mit, der ihn in das positive Leben zurückleiten soll. Dieser geht einmal mit seinem Zögling spazieren; sie sind an einem schönen Sommertage in einem schönen Walde, hören die Vögel singen, hören das Geräusch des Windes im Laube, hören die belebte Natur von allen Seiten den Menschen in ihrer prophetischen

Sprache anreden. Der Erzieher findet in diesen unbestimmten vielfältigen Empfindungen nichts als Verwirrung und Lärmen; sie kehren in das Schloß zurück, und er freut sich, die Bäume in Hausgeräth verwandelt, die Naturprodukte dem Gebrauch untergeordnet, und eine erkünstelte Regelmäßigkeit an die Stelle der geräuschvollen Bewegung der Existenz gebracht zu sehen. Die Hofleute erholen sich von ihrer Besorgniß, als sie hören, daß Prinz Zerbino, nachdem er von seinen Reisen zurückgekommen, und durch die Erfahrung belehrt worden, verspricht, sich nicht mehr mit den schönen Künsten, der Poesie, den überspannten Gefühlen abzugeben, kurz nichts zu thun, was dem Egoismus den Sieg über den Enthusiasmus erschweren könnte.

Die meisten Menschen fürchten auf der Welt nichts so sehr, als für Gimpel gehalten zu werden. Es ist in ihren Augen weit weniger lächerlich, sich bei allen Gelegenheiten mit sich selbst beschäftiget, als in einer einzigen, sich von Andern hinters Licht geführt zu zeigen. Folglich liegt Witz und eine lobenswürdige Anwendung des Witzes, im Spotte über alles, was persönliche Berechnung heißt. Vom calculirenden Geiste wird immer so viel bleiben, als zum Umtriebe in der Welt erforderlich ist; hingegen dürfte von einer höheren Natur alles, selbst das Andenken, in kurzer Zeit ganz von der Erde verschwinden.

In Tiek's Lustspielen trifft man eine Laune an, die aus den Charakteren selbst entspringt, und nicht in witzigen Epigrammen besteht; eine Laune, worin die Phantasie vom Spotte unzertrennbar ist; nur läßt auch bisweilen diese Phantasie das Komische verschwinden, und schiebt lyrische Poesie und Scenen ein, wo man nichts als in Handlung gesetzte Lächerlichkeiten erwartete. Den Deutschen fällt es überaus schwer, sich in ihren Gei=

steswerken nicht schwankenden Träumereien hinzugeben; gleichwohl ist dieser Gemüthsrichtung nichts so fremd, als das Lustspiel und überhaupt das Theater. Unter allen Gefühlen ist die Träumerei das einsamste; kaum läßt sich, was wir träumend dachten, dem innigsten Freunde mittheilen; wie sollte es möglich seyn, die versammelte Menge Theil daran nehmen zu lassen?

Zu den allegorischen Stücken muß man den Triumph der Empfindsamkeit, ein kleines Schauspiel Göthe's rechnen, worin er äußerst sinnreich die doppelte Lächerlichkeit des gespielten Enthusiasmus, und der wirklichen Nullität aufgestellt hat. Die Hauptperson des Stücks scheint für alle Ideen eingenommen zu seyn, die eine starke Phantasie und ein tiefes Gemüth voraussetzen; gleichwohl ist er im Grunde nichts mehr als ein guterzogener, überaus artiger, an Convenienz klebender Prinz; nur hat er sichs beikommen lassen, mit diesen guten Eigenschaften eine erborgte Empfindsamkeit zu verbinden, der man das Bestellte, das Erkünstelte im ersten Augenblick ansieht. Er bildet sich ein, er liebe die düstern Wälder, den Mondschein, die sternenhellen Nächte; da er sich aber vor Kälte und Ermüdung fürchtet, so hat er Decorationen malen lassen, die diese verschiedenen Gegenstände vorstellen, und läßt sich auf seinen Reisen von einem großen Rüstwagen begleiten, der die Naturschönheiten ihm mit Extrapostpferden nachfahren muß.

Dieser sentimentale Prinz bildet sich ferner ein, er sey in ein Frauenzimmer verliebt, dessen Geist und Talente ihm sehr gerühmt worden waren; um ihn auf die Probe zu stellen, setzt dieses Frauenzimmer eine verschleierte Gliederpuppe an ihren Platz, die, wie man denken kann, nie ein unschickliches Wort sagt, und deren Stillschweigen in den Augen des Prinzen für die Zurückhaltung des gu-

ten Geschmacks, und die trübsinnige Schwärmerei einer zarten Seele gilt.

Der Prinz, über eine Gefährtin entzückt, die allen seinen Wünschen entspricht, wirbt um die Gliederpuppe, und erfährt nun ganz zuletzt, daß er unglücklich genug war, eine wahre Gliederfrau zur Gattin gewählt zu haben, während sein Hof ihm so viel Schönen aufstellte, die diese Rolle eben so gut gespielt haben würden.

Gleichwohl, (wer wollte es leugnen?) reichen diese sinnreichen Ideen nicht zu einem guten Lustspiele hin; die Franzosen haben, im Fach des Komischen, einen ausgemachten Vorzug vor allen übrigen Nationen. Die Menschenkenntniß, und die Kunstfertigkeit von dieser Kenntniß Gebrauch zu machen, sichert ihnen, in dieser Hinsicht, die erste Stelle; nur ließe sichs bisweilen wünschen, selbst in Moliere's vorzüglichsten Stücken, daß die überlegte Satyre weniger, und die Phantasie mehr Platz einnähme. Unter den Stücken Molieres nähert sich der Festin de Pierre (Don Juan) dem deutschen Systeme am meisten; ein schauderhaftes Abentheuer dient den komischsten Situationen zum Hebel; die größten Wirkungen der Phantasie vermischen sich mit den treffendsten Schattirungen der Spötterei. Dieser eben so geistreiche als poetische Stoff ist der Spanischen Bühne entlehnt. Die dreisten theatralischen Schöpfungen sind in Frankreich selten; die französische Literatur liebt den sichern ruhigen Gang; hat sie sich aber durch ein glückliches Zusammentreffen von Umständen, in eine gefahrvolle Bahn gewagt, so weiß der Geschmack die Keckheit mit bewundernswürdiger Künstlichkeit zu leiten, so daß aus einer fremden Dichtung, von französischen Händen bearbeitet, fast immer ein Meisterstück wird.

Sieben und zwanzigstes Capitel.

Von der Declamation.

Da die dramatische Kunst kein bestehendes Werk hinzustellen vermag und nur in der Erinnerung Spuren hinterläßt, hat man wenig über das, worin sie besteht, nachgedacht. Nichts ist leichter als diese Kunst in ihrer Mittelmäßigkeit auszuüben, aber nicht mit Unrecht erzeugt sie in ihrer Vollendung solchen Enthusiasmus für sich, und weit entfernt, diese ihre Wirkung als eine flüchtige herabsetzen zu wollen, glaube ich vielmehr, daß sich gerechte Gründe, worauf sie beruht, nachweisen ließen. Selten vermag man im Leben, das innere Geheimniß des Menschen zu durchdringen. Die Falschheit und der Schein, die Kälte und die Bescheidenheit verändern, übertreiben, unterdrücken oder verschleiern, was im Grunde des Herzens vorgeht. Ein großer Künstler ruft die Merkmale der Wahrheit in Gefühlen und Charakteren hervor und bietet uns untrügliche Zeichen der wirklichen Regungen und Affecte dar. So viele von uns gehen durch das Leben, ohne von den Leidenschaften und ihrer Gewalt nur eine Ahnung zu haben, daß oft die Bühne dem Menschen zu einer Offenbarung seiner selbst wird, die ihn vor den Stürmen der Seele mit religiöser Furcht erfüllt. Und in der That, welche Worte vermöchten diese zu schildern, wie ein Ton, eine Bewegung, ein Blick! — Die Worte drücken weniger aus als der Ton, der Ton selbst weniger als das Mienenspiel, und eben das nicht Auszusprechende ist es, das uns ein genialischer Schauspieler erkennen läßt.

Dieselben Verschiedenheiten, die zwischen der deutschen Tragödie und der französischen obwalten, finden auch in ihrem dramatischen Vortrage statt. Die Deutschen halten sich aus allen Kräften an die Natur. Sie sind nur in ihrem Streben nach Einfachheit gesucht, und dieses kann auch wohl in den schönen Künsten zu einer Künstelei ausarten. Die deutschen Schauspieler greifen tief in das Herz des Zuschauers, oder sie lassen ihn ganz kalt. Sie bauen dann mit Zuversicht auf seine Geduld. Die Engländer haben mehr Majestät als sie im Vortrag der Verse, und sind doch von der gehaltenen Pracht entfernt, die bei den Franzosen die Tragödie von dem Künstler erfodert. Unsere Art verträgt das Mittelmäßige nicht, und man kommt in der Darstellung der französischen Tragödie nur durch die Vollendung der Kunst zur Natur zurück. In Deutschland sind die Schauspieler vom zweiten Range ohne Wärme und Bewegung, sie verfehlen oft die tragische Wirkung, aber sie werden fast nie lächerlich. Es geht in Deutschland auf der Bühne wie in der Gesellschaft zu; da sind Leute, die bisweilen langweilig werden, aber es hat dabei sein Bewenden. Auf der französischen Bühne aber werden uns die, die uns nicht rühren, völlig unerträglich. Durch solchen mißtönigen Wortschwall wird uns die Tragödie dergestalt zum Eckel, daß die pöbelmäßigste Parodie dieser erkünstelten Abgeschmacktheit vorgezogen werden muß.

Die Beihülfen der dramatischen Kunst, die Maschinerien und Decorationen, erfodern in Deutschland mehr Sorgfalt als in Frankreich, da sie die Tragödie öfters in Anspruch nimmt. In Berlin hat Iffland alles zu leisten gewußt, was man in dieser Hinsicht wünschen kann; in Wien aber wird selbst das Nothdürftigste der Vorstellung vernach-

läßigt. Die französischen Schauspieler üben ungleich mehr ihr Gedächtniß als die teutschen. In Wien mußte der Soufleur den mehrsten Schauspielern jegliches Wort ihrer Rolle vorsagen, und ich habe ihn hinter den Coulissen den Othello nach dem Hintergrunde des Theaters zu verfolgen sehen, um ihm die Verse einzugeben, die er beim Morde Desdemonas herzusagen hat.

Die Einrichtung des Theaters zu Weimar ist unter allen Rücksichten weit vorzüglicher. Da haben ein geistreicher Fürst und ein Mann von Genie Kunst, Geschmack und Schönheitssinn mit der Kühnheit zu vermählen gewußt, die jedes neue Streben gewähren läßt.

In Weimar, wie überall in Teutschland, spielen dieselben Schauspieler tragische und komische Rollen. Man meint, daß diese Vielseitigkeit sie hindere, in einer Art das Außerordentliche zu leisten, aber die ersten Genien der Bühne, Garrik und Talma haben beides vereinigt. Die Beweglichkeit der Organe, die mit gleichem Erfolg das Verschiedenartige darzustellen vermag, scheint mir der Stempel des natürlichen Talents zu seyn, und in der Dichtung, wie in der Wahrheit, entspringen vielleicht der Ernst und der Scherz aus demselben Quell. Beide übrigens wechseln und vermählen sich so vielfach in den teutschen Tragödien, daß nothwendig der Künstler zu beiden Talent haben muß, und der erste Schauspieler Teutschlands, Iffland, bietet davon mit verdientem Beifall ein Beispiel dar. Ich habe in Teutschland keine Schauspieler gesehen, die im edlen komischen, im französischen Sinne, gut gewesen wären. Was unseren Marquis und ähnlichen Rollen Anmuth verleiht, ist, was die Italiener la disinvoltura nennen, und dieser zwanglosen Leichtigkeit widersteht eben die

Gewohnheit der Teutschen, alles mit Ernst und Gewicht zu behandeln. Es können aber die Originalität, die Laune und die Kunst, Charaktere zu schildern, nicht weiter gebracht werden, als es Iffland in seinen Darstellungen thut. Ich glaube nicht, daß wir je auf der französischen Bühne einen so überraschenden, vielgestaltigen Künstler gesehen hätten, der mit gleichem Ausdruck natürliche Fehler und Lächerlichkeiten zu schildern gewagt hätte. Die Comödie hat feststehende Muster von geizigen Vätern, liederlichen Söhnen, verschmitzten Bedienten, hintergangenen Vormündern. Ifflands Rollen, wie er sie faßt, können sich keinem dieser Muster anfügen, man muß sie alle bei Namen nennen, denn es sind wirkliche Individuen, und in jeder noch so verschiedenen Eigenthümlichkeit scheint der Künstler, ganz einheimisch geworden, sich frei wie in der eigenen zu bewegen.

Auch in der Tragödie finde ich sein Spiel von großer Wirkung. Seine Ruhe und Einfachheit im Vortrag der schönen Rolle Wallensteins prägen sich tief dem Gedächtniß ein. Stufenweise steigert sich mehr und mehr der Eindruck, man zweifelt Anfangs, daß seine anscheinende Kälte je in die Seele werde greifen können; aber im Fortgange wächst die Bewegung mit immer stärkerem Schritte, und gewaltig erschüttert jedes Wort, da im Ganzen eine edle Ruhe herrscht, die jeden Ton hervor hebt, ohne die Hauptfarbe des Charakters mitten unter den Leidenschaften zu zerstören.

Iffland, Meister in der Theorie, wie in der Ausübung, hat über dramatische Kunst mehrere ausgezeichnet geistreiche Schriften herausgegeben. Er fängt mit einer Skizze der verschiedenen Epochen des teutschen Theaters an; die frostige und steife Nachahmung der französischen Büh-

ne, die weinerliche Empfindsamkeit der Schauspiele, deren prosaische Natürlichkeit bis auf die Kunst Verse zu sprechen in Vergessenheit gebracht hatte; die Rückkehr endlich zu der Poesie und zu der Phantasie, die jetzt den deutschen Geschmack allgemein bezeichnen. Von jedem Ton, von jeder Bewegung, weiß Iffland als Denker und Künstler Rechenschaft abzulegen.

Eine Rolle aus einem seiner Stücke giebt ihm zu den scharfsinnigsten Bemerkungen über komische Darstellung Anlaß. Es ist die Rolle eines bejahrten Mannes, der mit einemmal seine bisherige Denkungsart und Gewohnheiten verläßt, um die Meinungen und das Costum der neuen Generation anzunehmen. Dieser Mann hat kein böses Gemüth, aber die Eitelkeit verleitet ihn so weit, als Verderbtheit es vermocht hätte. Er hat seine Tochter eine vernünftige, aber glanzlose Heirath schließen lassen. Nun giebt er ihr den Rath, sich scheiden zu lassen. Ein Spatzierstöckchen in der Hand, mit zierlichem Lächeln sich abwechselnd auf einem Fuße wiegend, macht er seinem Kinde den Vorschlag, die heiligsten Bande zu zerreissen. Was vom Alter durch diese erzwungene Zierlichkeit durchscheinet, was dieser angenommene Leichtsinn unbehülfliches hat, weiß Iffland mit bewunderungswürdigem Scharfsinn heraus zu heben.

Bei Gelegenheit der Rolle Franz Moors in den Räubern von Schiller untersucht Iffland, wie Bösewichter darzustellen sind. Er will, daß der Künstler sich bestrebe, die einwirkenden Ursachen darzuthun, die den Charakter zu einem solchen gebildet und die Umstände die ihn verderbt haben. Er soll gleichsam der gerichtliche Vertheidiger desjenigen seyn, den er darstellt und es giebt in der That keine Wahrheit, selbst in der vollendeten

Verderbtheit, als durch jene Abstufungen, die uns erinnern, daß der Mensch nur allmählig zum Schlechten ausarten kann.

Iffland erinnert auch an die wunderbare Macht, mit der Eckhoff in Emilia Galotti zu erschüttern wußte; als Odoardo von der Buhlerin des Fürsten erfährt, daß die Ehre seiner Tochter bedroht wird, will er dieser Frau, die er nicht achtet, den Zorn und den Schmerz verhehlen, die sie in seiner Seele erweckt hat, da rupften, ihm selbst unbemerkt, seine Hände mit krampfhafter Bewegung an den Federn, die er am Hute trug, und die Wirkung war furchtbar. Nach ihm haben die Schauspieler diese Federn auszuraufen nicht vergessen, aber sie sind stets unbeachtet zur Erde gefallen, denn es regte sich wirklich nicht im Herzen, was den geringsten Bewegungen jene göttliche Wahrheit einprägen kann, die den Zuschauer erheitert. — Ifflands Theorie von den Gebehrden ist äußerst sinnreich. Er spottet über jene Windmühlenarme, die nur moralische Sprüche zu deklamiren tauglich sind, und meint, daß in der Regel wenige Gesten, und nahe am Leibe die wahren Gefühle besser bezeichnen. Hierin aber, wie in vielem, besteht die Kunst aus zwei sehr verschiedenen Theilen. Diese beruht auf der poetischen Begeisterung, jene auf dem Beobachtungsgeiste. Nachdem das Gedicht, nachdem es die Rolle erheischt, muß die eine oder die andere vorwalten, die Gesten, die die Grazie und das Gefühl des Schönen eingeben, können keinen Charakter eigenthümlich bezeichnen. Die Poesie spricht mehr das Vollkommene aus im Allgemeinen, als eine bestimmte Art zu seyn oder zu empfinden. Demnach besteht in Hinsicht auf Gebehrden die Kunst des tragischen Schauspielers darin, das Bild des poetisch Schönen in seinen Attituden darzustellen,

ohne zu vernachläßigen, was die Verschiedenheit der Charaktere bezeichnen kann. — In der Vereinigung des Ideals mit der Natur besteht das ganze Gebiet der Kunst.

Als ich den vier und zwanzigsten Februar von zwei berühmten Dichtern aufführen sah, A. W. Schlegel und Werner, ward ich von der Art ihres Vortrages wunderbar überrascht. Sie holten lange aus, um endlich sicher zu treffen, und man merkte wie unlieb ihnen frühzeitiger Beifall bei den ersten Versen gewesen wäre. Sie hatten immer nur das Ganze im Auge, zu dessen Nachtheil im Einzelnen zu glänzen, sie sich für einen Fehler angerechnet hätten. Schlegel durch sein Spiel eröffnete mir im Wernerschen Stücke das ganze Interesse einer Rolle, die ich beim Lesen fast übersehen hätte. Es war die Unschuld eines Verbrechers, das Elend eines rechtschaffenen Mannes, der im siebenten Jahre seiner Kindheit, bevor er wußte, was Verbrechen sei, ein Verbrechen begangen, und der, im Frieden mit seinem Gewissen, den Aufruhr seiner Phantasie nicht zu stillen vermochte. Ich beurtheilte den Mann, den ich vorstellen sah, wie man im Leben einen Charakter durchdringt, den, ihm unbewußt, Bewegung, Blick und Ton verrathen. In Frankreich scheinen die wenigsten Schauspieler bewußtlos bei dem, was sie thun, vielmehr blickt in allem das Studium durch, und die bezweckte Wirkung läßt sich im Voraus berechnen.

Schröder, dem alle Teutschen Bewunderung zollen, konnte nicht ausstehen, daß man von ihm rühme, er sei in jener Stelle unvergleichlich gewesen, habe jenen Vers meisterhaft gesprochen. — Hab' ich die Rolle gut gespielt? frug er, war ich der, den ich vorstellte? Und in der That schien seine Kunst in jeder neuen Rolle eine andere zu

seyn. Man würde es in Frankreich nicht wagen, die Tragödie, wie er es oft that, im gewöhnlichen Gesprächs-Ton vorzutragen. In unsern Alexandrinern ist eine gewisse allgemeine Farbe, eine hergebrachte Betonung Pflicht, und auf dieses Fußgestell, das wie die nothwendige Bedingung der Kunst ist, stützen sich die leidenschaftlichsten Bewegungen. Die französischen Schauspieler trachten in der Regel nach dem Beifall und verdienen ihn fast für jeden Vers. Die deutschen Schauspieler wollen ihn nur am Schlusse des Stückes, und erhalten ihn gewöhnlich erst dann.

Der freiere Wechsel der Bilder und der Situationen in den deutschen Stücken giebt nothwendig einer vielgestaltigeren Kunst der Schauspieler Raum. Das stumme Spiel wird höher angerechnet und die Geduld der Zuschauer gestattet eine Menge Details, wodurch das Pathetische an Natur gewinnt. Die Kunst eines französischen Schauspielers besteht fast einzig im Vortrag der Verse. — Zu dieser Hauptkunst kommen in Deutschland mehr Nebenzweige hinzu und das Wort ist oft kaum nöthig, um zu rühren.

Als Schröder, in der deutschen Uebersetzung des König Lear, schlafend auf die Bühne gebracht ward, soll dieser Schlaf des Unglückes und des Alters schon Thränen erpreßt haben, und noch war er nicht erwacht, noch hatten nicht seine Klagen seine Schmerzen kund gegeben. Als er aber die Leiche Cordelias, seiner jungen Tochter, die ermordet worden, weil sie ihn nicht verlassen wollte, in seinen Armen trug, nichts soll herrlicher gewesen seyn, als die Kraft, die ihm die Verzweiflung gab. Ein leichter Zweifel hielt ihn noch empor. Er versuchte, ob Cordelia noch athme. — Er, der Greis, konnte sich nicht überzeugen, daß ein so junges

Leben dahin sey, zerreissend wirkte das Bild des leidenschaftlichen Schmerzes in einem halb erstorbenen Alter. Was man mit Recht den deutschen Schauspielern allgemein vorwerfen kann, ist, daß sie die in ihrem Lande so sehr verbreitete Kenntniß der bildenden Künste in der Ausübung ihrer eigenen Kunst selten darthun. Sie sind in ihren Attituden nichts weniger als schön, sie erscheinen oft in ihrer übertriebenen Einfachheit linkisch, und selten kommen sie den französischen Schauspielern gleich in Hinsicht auf Adel und Zierlichkeit des Ganges und der Bewegungen. Doch haben seit einiger Zeit die deutschen Schauspielerinnen angefangen, die Kunst der Attituden zu studiren, und sich in jener Anmuth zu vervollkommnen, die auf der Bühne so nothwendig ist.

In Deutschland wird nur am Schlusse eines Aktes Beifall geklatscht, und sehr selten unterbricht man einen Schauspieler, um ihm die Bewunderung die er einflößt, zu bezeugen. Die Deutschen halten es für eine Art Barbarei, durch laute tumultuarische Aeußerungen die Rührung zu stören, die in der Stille zu hegen ihnen lieb ist. Aber es ist für den Schauspieler eine Schwierigkeit mehr. Denn kräftig fürwahr muß die Kunst seyn, die der Ermunterung des Zuschauers entbehren kann. In dieser Kunst, die ganz Gefühl ist, zuckt allmählig aus der versammelten Menge ein begeisternder elektrischer Funken, für den es keinen Ersatz giebt. Die große Gewohnheit des Theaters kann bewirken, daß, bei wiederholter Vorstellung eines Stücks, ein guter Schauspieler ohne neuen Antrieb, schon betretene Spuren wiederfinde, und dieselben Mittel wieder gebrauche, aber die erste Begeisterung hat er fast immer vom Parterre erhalten. Ein auffallender Gegensatz verdient bemerkt zu werden. In

den schönen Künsten, deren Schöpfungen in der Einsamkeit und durch Nachdenken reifen, weicht man von aller Natur ab, sobald man auf das Publikum Rücksicht nimmt, und nur die Eigenliebe denkt daran, aber in den extemporirten schönen Künsten, in der dramatischen Kunst besonders, wirkt der rauschende Beifall auf die Seele wie Kriegsmusik; dieser berauschende Lärm beschleuniget das Blut in den Adern, und nicht die frostige Eitelkeit ist es, die er befriedigt.

Tritt in Frankreich ein Mann von Genie auf, in welcher Laufbahn es auch sei, so gelangt er fast immer darinnen zu einem noch unerreichten Punkt der Vollendung; denn er muß mit der Kühnheit, die die Schranken der Gewöhnlichkeit durchbricht, den Takt des guten Geschmacks verbinden, von dem es so wichtig ist, ihn zu bewahren, wo die Eigenthümlichkeit nicht darunter leidet. So scheint es mir, kann Talma als ein Muster von Kühnheit und Maaß, von Natur und Würde, aufgestellt werden. Er besitzt aller Künste Geheimnisse. Seine Attituden erinnern an die schönen Statuen des Alterthums, sein Gewand, woran er nicht denkt, fällt bei jeder seiner Bewegungen in so kunstreiche Falten, als hätte er sie mit langem Bedacht gewählt. Der Ausdruck seiner Züge und seines Blickes müssen das Studium aller Mahler seyn. Er tritt zuweilen mit halb offenen Augen auf, und plötzlich läßt die Empfindung sie mit einem Lichte strahlen, das das ganze Haus zu erfüllen scheint.

Hebt er zu sprechen an, so erschüttert der Klang seiner Stimme noch bevor die Worte die er ausspricht, in die Seele gedrungen; Wo sich zufällig in den Tragödien beschreibende Verse befinden, läßt er ihre Schönheit fühlen, als rezitirte Pindar selbst seine Gesänge. Andere brauchen Zeit,

um Rührung hervorzubringen, und sie haben Recht, sie sich zu nehmen, aber in der Stimme dieses Mannes liegt, ich weiß nicht welch ein Zauber, der beim ersten Laut alle Sympathie des Herzens erweckt. Alle Gewalt der Tonkunst, der Malerei, der Bildhauerei und der Dichtkunst, und darüber noch die ganze Sprache der Seele, das sind seine Mittel, um in uns die ganze Macht erhabener Leidenschaften und des Schreckens aufzurufen.

Welch eine Kenntniß des menschlichen Herzens entfaltet er in der Art seine Rollen zu erfassen; er wird zum zweitenmal durch Ton und Mienenspiel zu ihrem Schöpfer. Als Oedipus der Jocaste erzählt, wie er den Lajus, den er nicht kannte, getödtet, hebt er mit den Worten an: „Ich war jung und stolz.“ Die mehrsten Schauspieler vor ihm glaubten dieses stolz spielen zu müssen, und erhoben, indem sie es aussprachen, das Haupt. Talma, der es wohl fühlt, daß alle Erinnerungen des stolzen Oedipus sich ihm bereits in Gewissensangst verkehren, spricht mit schüchterner Stimme diese Worte aus, die ein schon gebrochenes Selbstgefühl ausdrücken. Phorbas kommt von Corinth zu der Zeit an, wo in dem Könige eine furchtbare Ahndung von seiner Geburt aufsteigt, er begehrt eine geheime Unterredung mit ihm. Andere Schauspieler vor Talma wandten sich schnell zu ihrem Gefolge, das sie mit einem Herrscherwink entfernten. Talma behält den starren Blick auf Phorbas geheftet, er kann ihn nicht aus dem Auge verlieren, und seine Hand nur heißt mit einer Bewegung die Umstehenden sich zurücke ziehen. Noch hat er nicht gesprochen, aber seine irren Gebehrden verrathen den Kampf seiner Seele, und wann er im letzten Aufzug Jocasta mit dem Ausruf verläßt:

Ja, Lajus ist dein Vater und ich bin dein Sohn!

so wähnt man den Tartarus sich öffnen zu sehen, zu dem das Unheilfrohe Schicksal die Sterblichen hinabreißt.

In Andromache, als Hermione außer Sinnen den Orestes beschuldigt, den Pyrrhus meuchlings, ohne ihre Beistimmung, gemordet zu haben, antwortet Orestes:

Befahlst du nicht
Du selbst an diesem Ort mir seinen Tod?

Lekain soll bei diesen Versen auf jede Sylbe Nachdruck gelegt haben, als wolle er Hermionen alle Umstände des von ihr erhaltenen Befehles zurückrufen. Dies gienge bei einem Richter an, bei der Frau aber, die man liebt, muß der Schmerz, sie ungerecht und grausam zu finden, das Einzige seyn, was die Seele erfüllt, und so faßt es Talma; ein Schrei löset sich aus Orestes Herz, er spricht die ersten Worte mit Kraft, die folgenden mit zunehmender Ermattuug; seine Arme sinken, die Blässe des Todes überzieht schnell sein Gesicht, und in dem Maaße seiner Entkräftung nimmt die Rührung zu in den Seelen der Zuschauer.

Die Weise, wie Talma den folgenden Monolog vorträgt, ist wunderbar schön. Bei den Worten:

Ungern ermord' ich den verehrten Fürsten,

flößt die Art Tugend, die in die Seele Orests zurückkehrt, um sie zu zerreißen, ein Mitleid ein, das selbst der genialische Dichter nicht ganz voraus berechnen konnte. Fast alle großen Schauspieler haben sich an Orestes Wahnsinn versucht, hier ist es aber besonders, wo der Adel des Gebehrden- und Mienenspiels zu der Wirkung der Verzweifelung vieles hinzufügt, desto furchtbarer ist die Macht des Schmerzes, wenn sie sich selbst in der Ruhe und Würde einer schönen Natur offenbart,

In den Stücken, deren Stoff aus der römischen Geschichte entlehnt ist, entfaltet Talma ein ganz verschiedenartiges und nicht minder hervorstechendes Talent. Man versteht den Tacitus besser, wenn man ihn in der Rolle des Nero gesehen hat. Er zeigt darin den erstaunlichen Scharfsinn seines Geistes; denn nur durch Geist vermag ein rechtschaffener Mann die Symptome der Verderbtheit zu fassen. Dennoch scheint er mir in den Rollen, bei denen man gerne den von ihm ausgedrückten Empfindungen sich hingeben mag, eine noch größere Wirkung hervorzubringen. Er hat zuerst du Belloy's Bayard den Dienst erzeigt, ihn nicht wie einen Großthuer zu nehmen, wie es die andern Schauspieler thun zu müssen glaubten, und Dank sey es Talma, dieser aufschneiderische Held ist wieder in der Tragödie schlicht und einfach, wie in der Geschichte, geworden. In dieser Rolle erinnert Talma durch sein Kostüm und durch seine einfachen und gesammelten Gebehrden an die Ritter-Statuen, die man in den alten Kirchen sieht, und man erstaunt, daß ein Mann, der das Gefühl der antiken Kunst in so hohem Grade besitzt, sich auch in den Charakter des Mittelalters zu versetzen wisse.

Talma spielt manchmal in einer Tragödie arabischen Stoffes von Dúcis, in Abuffar, die Rolle des Pharan. Viele entzückende Verse verbreiten über diese Tragödie einen großen Reiz. Die Farben des Orients, die träumende Schwermuth des südlichen Asiens, das Düstere eines Himmelstriches, wo die Sonne die Natur verzehrt, anstatt sie zu verschönern, blicken auf eine bewunderungswürdige Weise aus diesem Gedichte hervor. Derselbe Talma, Grieche, Römer, Ritter, ist ein Araber der Wüste, voller Kraft und Liebe. Wie gegen die Glut

der Sonnenstrahlen ist sein Blick verschleiert, in seinen Gebehrden wechseln zum Erstaunen Trägheit und Ungestüm. Bald drückt ihn das Schicksal nieder, bald sieht man ihn mächtiger als die Natur selbst, über die er zu triumphiren scheint. Verschlossen trägt er in seinem Busen die Leidenschaft, die ihn verzehrt, und deren Gegenstand ein Weib ist, die er für seine Schwester hält. Sein unsicherer Gang läßt denken, daß er sich selber zu entfliehen sucht. Seine Augen wenden sich von der Geliebten ab, seine Hände stoßen das Bild zurück, das stets ihm vorschwebt, und wenn er endlich Salena an sein Herz drückt mit dem bloßen Wort „mich friert" so drückt er zugleich den Schauder der Seele und die verzehrende Glut aus, die er verhehlen will.

Man kann in den Stücken Shakespears, wie sie Dücis für unsere Bühne bearbeitet hat, viele Fehler rügen: doch müßte man sehr ungerecht seyn, um nicht auch darinnen die größten Schönheiten anzuerkennen. In seinem Herzen trägt Dücis sein dichterisches Genie, und da ist es am guten Ort. Talma spielt seine Stücke als ein Freund des schönen Talentes dieses würdigen Greises. Im französischen Macbeth wird die Hexenscene bloß erzählt; man muß Talma sehen, wie er das Gemeine und Bizarre zugleich in den Reden der Hexen nachzuahmen sucht und dennoch bei dieser Nachahmung die ganze Würde, die unsre Bühne heischt, behauptet.

Es riefen wechselnd sich, bezeugten sich
Ihr Wohlgefallen diese Ungeheuer
Mit unverstandnen Lauten. An den Mund
Geheimnißvoll den Finger drückend, traten
Sie näher, deuteten auf mich und lachten
So grimmig wild. Ich redete sie an —
Sie wichen in die Finsterniß zurück.
Ein Zepter trug die Eine, einen Dolch

Die Andre, giftgeschwollen schlang in Kreisen
Sich eine Natter in der Dritten Hand.
Und diesen Hallen zu in schnellem Flug
Entrückt sie, durch die Luft, ertönte noch
Der Gruß mir von den Scheidenden, du wirst
Die Krone tragen!

Die leise geheimnißvolle Stimme, mit der der Künstler diese Verse aussprach, seine Art, den Finger an den Mund zu legen, wie die Bildsäule des Stillschweigens; sein Blick, der bei einer grauenvollen Erinnerung sich veränderte; alles mußte zu der Schilderung einer Gattung des Wunderbaren beitragen, die auf unserer Bühne neu war, und von der keine Ueberlieferung einen Begriff geben konnte.

Othello hat jüngst auf unserer Bühne kein Glück gemacht. Es scheint, als ob Orosman den Othello gut zu verstehen hindere. Aber wenn Talma dieses Stück spielt, so ergreift der fünfte Aufzug eben so sehr, als geschähe der Mord vor unsern Augen. Ich habe Talma die letzte Scene mit seiner Frau, deren Stimme und Figur so gut für die Rolle Desdemona's passen, in einem Zimmer spielen sehen. Er strich nur die Hand über sein Haar, und zog die Stirne in Falten — der Mohr stand da, und zwei Schritt von ihm erfaßte ein Schrecken die Seele, als hätten ihn alle Blendwerke der Schaubühne umringt.

Hamlet ist unter den Tragödien fremder Gattung sein Triumph. Auf der französischen Bühne sieht der Zuschauer den Geist des alten Königes nicht, die ganze Erscheinung geht auf Talmas Gesichte vor, und wahrlich sie ist also nicht minder furchtbar. Als mitten in einem ruhigen und düsteren Gespräch er plötzlich den Geist gewahr wird, verfolgt man dessen Bewegungen alle in den Augen die ihn anstarren, und man bezweifelt die Gegen-

wart eines Gespenstes nicht, wenn sie ein solcher Blick bezeugt.

Im dritten Act, als Hamlet allein auftritt, und in schönen französischen Versen das berühmte Monolog to be or not to be spricht:

„Sterben — Schlafen
Schlafen — vielleicht auch träumen — ja da liegts;
Was in dem Schlaf für Träume kommen mögen,
Wenn wir den Drang des Ird'schen abgeschüttelt,
Das zwingt uns still zu stehn, das ist die Rücksicht
Die Elend läßt zu hohen Jahren kommen."

Talma machte nicht eine Bewegung, er schüttelte nur bisweilen den Kopf, um Erde und Himmel über den Tod zu befragen. Der Ernst der Betrachtung nahm sein ganzes Wesen in Anspruch und sein Körper war regungslos; man sah in der Mitte einer schweigenden Menge einen Menschen das Denken über das Loos der Sterblichen befragen, — von den dort Versammelten werden in wenigen Jahren keine mehr am Leben seyn, aber andere an ihrer Stelle werden in denselben Zweifeln schwanken und wie sie in den unergründeten Abgrund tauchen.

Als Hamlet seiner Mutter zumuthet, bei der dargehaltenen Urne, welche die Asche ihres Gemahls in sich schließt, zu schwören, sie sey an dessen Tod unschuldig: so schwankt sie, verwirrt sich, und gesteht endlich das Verbrechen, dessen sie sich bewußt ist. Dann zückt Hamlet den Dolch, den sein Vater ihm befiehlt, in die Mutterbrust zu tauchen; im Begriff aber zuzustoßen, siegen Zärtlichkeit und Mitleid. Er wendet sich gegen den Geist seines Vaters und ruft aus: „Gnade! Gnade! mein Vater." Aus dem Herzen drängen sich in dem Laut alle Regungen der Natur, und sich der ohnmächtigen Mutter zu Füßen werfend,

sagt er ihr die zwei Verse, unerschöpflichen Mitleids voll.

„Die That ist furchtbar, scheußlich, unerhört
Doch übersteigt sie nicht des Himmels Huld.“

Man kann endlich nicht Talma nennen, ohne an Manlius erinnert zu werden. Dieses Stück machte auf dem Theater wenig Glück, der Stoff ist der des geretteten Venedigs von Otway, in die römische Geschichte übertragen. Manlius verschwört gegen den römischen Senat, er eröffnet sein Geheimniß Servilius, den er seit fünfzehn Jahren liebt. Er eröffnet es ihm, des Mißtrauens seiner anderen Freunde ungeachtet, die Manlius Schwachheit und seine Liebe zu seiner Gattin, der Tochter des Consuls, fürchten. Der Erfolg rechtfertiget ihren Verdacht. Manlius kann seiner Frau nicht verhehlen, daß das Leben ihres Vaters bedroht wird, und sie eilet, es ihm zu offenbaren. Manlius wird verhaftet, seine Anschläge entdeckt, und der Senat verdammt ihn, von dem tarpejischen Felsen gestürzt zu werden. Man hatte wohl kaum vor Talma in diesem schwach versifizirten Stück die leidenschaftliche Freundschaft von Manlius zu Servilius wahrgenommen; als ein Zettel von dem mitverschworenen Rutilius anzeigt, daß das Geheimniß verrathen ist, und durch Servilius verrathen, tritt Manlius auf, diesen Zettel in der Hand, nähert sich seinem strafbaren Freunde, den die Reue schon foltert, und, ihm die Zeilen zeigend, die ihn anklagen, fragt er ihn, „was sagst du dazu?“ Ich frage alle die, die diese Worte von ihm gehört haben, können je Mienen-Spiel und Ton mehr verschiedenartige Regungen zugleich ausdrücken? Diesen Grimm, den eine innere Regung des Mitleids erweicht, diesen Zorn, den die Freundschaft

bald erhöht und bald schwächt, wer konnte sie anders verständlich darthun, als der Ton, der unmittelbar, ohne Dazwischenkunft der Worte, aus der Seele in die Seele dringt. Manlius zückt den Dolch, um Servilius zu durchbohren, er sucht sein Herz und zittert es zu treffen. Die Erinnerung so vieler Jahre, während deren er Servilius liebte, zieht wie ein Nebelflor von Thränen zwischen seine Rache und seinen Freund.

Man hat weniger von dem fünften Aufzug gesprochen, und vielleicht ist Talma darin unvergleichlicher noch, als in dem vierten. Servilius hat allem getrotzt, zur Sühne für seine Schuld und um Manlius zu retten. Er hat im tiefsten Herzen beschlossen, das Loos seines Freundes, wenn dieser untergeht, zu theilen. Der Schmerz des Manlius ist durch Servilius Reue gelindert, doch will er ihm nicht gestehen, daß er ihm seinen argen Verrath verzeihe, aber verstohlen ergreift er seine Hand und nähert sie seinem Herzen, unwillkührlich suchen seine Bewegungen den strafbaren Freund, den er noch vor dem letzten Scheiden umarmen will. Wenig, fast nichts, im Gedichte konnte diese ausnehmende Schönheit einer liebenden Seele andeuten, der eine langgenährte Liebe noch heilig ist, nachdem Verrath sie zertrümmert hat. — Die Rollen Pedro's und Jaffieri's im englischen Stücke deuten diese Situation mit großer Kraft an. Unsrer französischen Tragödie weiß Talma die Kraft, die ihr abgeht, zu geben, und nichts macht seiner Kunst mehr Ehre, als die Wahrheit, mit der er das Unüberwindliche in der Freundschaft ausdrückt. Wo Leidenschaft geliebt, kann Leidenschaft hassen, aber wo die heilige Uebereinstimmung der Seelen das Band geknüpft hat, scheint selbst Frevel es nicht vernichten zu können, und man erwartet die

Reue, wie nach einer langen Abwesenheit die Rückkehr.

Indem ich von Talma mit einiger Ausführlichkeit gesprochen, glaube ich nicht, mich bei einem diesem Werke fremden Gegenstande verweilt zu haben. Dieser Künstler theilt im möglichsten Maße, der französischen Tragödie mit, wovon, sey es mit Recht oder mit Unrecht, die Deutschen ihr vorwerfen, daß es ihr mangle, nämlich Eigenthümlichkeit und Natur. Er weiß in den verschiedenen Stücken, worin er spielt, fremde Sitten-Characteristik darzustellen, und kein Schauspieler hat je durch einfachere Mittel gewaltiger zu wirken sich erkühnt. In seiner Declamation sind Shakespeare und Racine künstlerisch verbunden, warum sollten nicht auch die dramatischen Dichter versuchen, in ihren Dichtungen zu vereinen, was dem darstellenden Künstler in seinem Spiele zu verschmelzen so vortrefflich glückte?

Acht und zwanzigstes Capitel.

Von den Romanen.

Von allen Erdichtungen sind die Romane die leichteste; es giebt also keine Bahn, in welcher die Schriftsteller der neueren Nationen sich mehr versucht hätten. Der Roman bildet, so zu sagen, den Uebergang zwischen dem wirklichen Leben und dem eingebildeten. Die Geschichte eines Jeden ist bis auf wenige Modificationen ein Roman, der große Aehnlichkeit mit denen hat, welche im Druck

erscheinen; und persönliche Zurückerinnerungen ersetzen nicht selten die Erfindung. Man hat dieser Gattung größere Wichtigkeit dadurch geben wollen, daß man die Poesie, die Geschichte und die Philosophie hinein gemischt hat; allein mir scheint es, als ob man sie dadurch nur entstelle. Moralische Reflexionen und leidenschaftliche Beredsamkeit können in Romanen Platz finden; aber das Interesse der Situationen muß immer das erste Triebrad in Werken dieser Art bleiben, und nichts kann dessen Stelle ersetzen. Ist die theatralische Wirkung die unumgängliche Bedingung jedes aufgeführten Dramas, so kann eben so gewiß ein Roman weder ein gutes Werk, noch eine glückliche Dichtung seyn, wenn er nicht eine lebhafte Neugierde einflößt. Vergeblich würde man diesen Mangel durch geistreiche Digressionen ersetzen wollen, die getäuschte Erwartung der Belustigung würde eine unüberwindliche Langeweile verursachen.

Die große Menge der in Deutschland erschienenen Liebes-Romane hat den Mondschein, die Harfen, welche des Abends im Thale ertönen, und alle die Mittel, wodurch man das Gemüth sonst noch einwiegt, ein wenig lächerlich gemacht; bei dem allen ist in uns eine natürliche Anlage, welche bei dieser leichten Leserei ihre Rechnung findet, und die Sache des Genie's ist es, sich dieser Anlage zu bemächtigen, die man vergeblich bekämpfen würde. Er ist so schön, zu lieben und geliebt zu werden, daß dieser Hymnus des Lebens bis ins Unendliche modulirt werden kann, ohne daß das Herz darüber ermattet. Auf gleiche Weise kommt man immer auf einen Gesang zurück, der durch glänzende Noten verschönert ist. Ich mag indeß nicht leugnen, daß selbst die allerreinsten Romane Böses stiften; sie haben uns von den in-

nersten Geheimnissen unseres Herzens allzuviel aufgedeckt; man kann zuletzt nichts mehr fühlen, ohne sich zu erinnern, daß man es bereits gelesen habe, und alle Schleier des Herzens sind zerrissen. Nie würden die Alten ihr Gemüth zum Gegenstand einer Erdichtung gemacht haben: Es blieb ihnen ein Allerheiligstes übrig, in welches mit eigenen Blicken einzudringen sie gefürchtet haben würden. Indeß, wenn einmal die Gattung der Romane gestattet wird, so bedarf es des Interesse; dies ist, wie Cicero von der Aktion des Redners sagt, „die dreimal nöthige Bedingung."

Die Teutschen sind, wie die Engländer, sehr fruchtbar an Romanen, welche das häusliche Leben mahlen; aber die Sittengemählde sind in den englischen Romanen zierlicher, und mannigfaltiger in den teutschen. Trotz der Unabhängigkeit der Charaktere giebt es in England eine allgemeine Art des Seyns, welche von der guten Gesellschaft gegeben wird. Hiervon findet sich in Teutschland keine Spur. Von den auf unsere Gefühle und unsere Sitten gegründeten Romanen, welche unter den Büchern den Rang der beliebtesten Schauspiele einnehmen, könnten mehrere angeführt werden; allein keiner reicht an den Werther, der in der That nicht seines Gleichen hat. Man sieht, was Göthe's Genie hervorbringen konnte, als es noch von Leidenschaft voll war. Es heißt, daß er auf dieses Werk seiner Jugend wenig Werth lege; jene Gluth der Einbildungskraft, die ihn für den Selbstmord beinahe begeistert hatte, mag ihm jetzt tadelnswerth scheinen. Ist man noch sehr jung und hat die Entwürdigung unseres Wesens noch in nichts begonnen; so erscheint das Grab leicht als ein poetisches Bild, als ein Schlummer, umgeben von knieenden Gestalten, die uns beweinen. Man ist nicht mehr so in der Mitte des

Lebens, und man begreift alsdann, warum die Religion, diese Wissenschaft unseres Herzens, das Grausenerregende des Mordes, der gewaltsamen Verfügung über uns selbst, beigemischt hat.

Göthe würde indeß sehr Unrecht haben, wenn er auf das bewundernswürdige Talent, das sich im Werther offenbart, mit Stolz herabsehen wollte. Nicht blos die Leiden der Liebe, sondern auch die Krankheiten der Einbildungskraft in unserem Jahrhundert, hat er darzustellen gewußt: diese Gedanken, die sich in unserem Geiste drängen, ohne daß man sie in Willens-Akte zu verwandeln vermag. Der seltsame Contrast eines Lebens, das bei weitem eintöniger ist, als das der Alten, und einer innern Existens, welche bei weitem belebter ist, verursacht eine Art von Betäubung, gleich der, die man am Rande eines Abgrundes empfindet, und die Ermüdung, die man, nach einer langen Beschauung, in sich wahrnimmt, kann uns leicht zum Herabsturz fortreißen. Göthe hat mit diesem, in seinen Resultaten so philosophischen Gemählde der Unruhen des Gemüths, eine zwar einfache, aber dem Interesse nach wunderbare, Fiktion zu verbinden gewußt. Wenn man in allen Wissenschaften für nöthig erachtet hat, die Augen durch äußerliche Zeichen zu treffen, ist es dann nicht natürlich, das Herz zu gewinnen, um große Gedanken einzuprägen?

Romane in Briefen setzen immer mehr Empfindung als Thatsachen voraus. Nie würden die Alten auf den Einfall gerathen seyn, ihren Dichtungen diese Form zu geben; erst seit zwei Jahrhunderten hat sich die Philosophie so bei uns eingeschlichen, daß die Zergliederung dessen, was man empfindet, einen so großen Raum in den Büchern einnimmt. Diese Manier, Romane zu schreiben,

ist unstreitig minder poetisch, als die, welche gänzlich in Erzählungen besteht; allein der menschliche Geist ist gegenwärtig bei weitem weniger lüstern nach Begebenheiten, wären sie auch noch so glücklich ersonnen, als nach Bemerkungen über das, was in unseren Herzen vorgeht.

Diese Hinneigung hängt mit den großen intellectuellen Veränderungen zusammen, welche in dem Menschen Statt gefunden haben. Im Allgemeinen strebt er immer mehr dahin, sich in sich selbst zurückzuziehen. Im Innersten seines Wesens sucht er die Religion, die Liebe und den Gedanken.

Mehrere deutsche Schriftsteller haben Gespenster= und Hexengeschichten gefördert, und glauben, es sey mehr Talent in Erfindungen dieser Art, als in einem Roman, der auf einen Umstand des gemeinen Lebens gegründet ist. Dieß alles ist recht hübsch, wenn man durch natürliche Anlagen dazu bewogen wird. Indeß, zum Vortrag des Wunderbaren werden Verse erfordert, indem die Prosa dazu nicht ausreicht. Stellen die Erdichtungen Jahrhunderte und Länder dar, welche von denen, worin wir leben, sehr verschieden sind, so muß der Zauber der Poesie das Vergnügen ergänzen, welches die Aehnlichkeit mit uns gewähren würde. Die Poesie ist der beflügelte Vermitler, welcher vergangene Zeiten und fremde Nationen in eine erhabene Region versetzt, wo die Bewunderung die Stelle der Sympathie vertritt.

Ritter=Romane giebt es in Deutschland in großer Fülle. Allein man hätte sie gewissenhafter an die alten Traditionen anknüpfen sollen. Jetzt erst fängt man an, diese kostbaren Quellen aufzusuchen, und in einem Buche, das B u ch d e r H e l d e n genannt, hat man viele Abentheuer, mit Kraft und Einfalt erzählt, gefunden. Die Farbe

dieses Stils und diese alten Sitten beizubehalten ist von großer Wichtigkeit; denn sonst verlängert man durch die Zergliederung der Empfindungen, die Erzählungen jener Zeiten, wo Ehre und Liebe auf das menschliche Herz gerade so wirkten, wie das Schicksal bei den Alten d. h. ohne daß man über die Bewegungsgründe seiner Handlungen nachdachte, und ohne daß eine Ungewißheit gestattet war.

Die philosophischen Romane haben seit einiger Zeit bei den Deutschen allen übrigen den Rang abgelaufen. Sie haben indeß keine Aehnlichkeit mit den französischen in dieser Gattung. Das heißt: sie sind nicht, wie in Voltaire, eine allgemeine Idee, die man durch ein Factum in Form eines Apologs ausspricht, sondern ein ganz unpartheiisches Gemälde des menschlichen Lebens; ein Gemälde, in welchem kein leidenschaftliches Interesse vorherrscht. Verschiedene Situationen folgen sich in allen Rangordnungen, in allen Ständen und in allen Umständen, und der Schriftsteller ist da, um sie zu erzählen. So hat Göthe seinen Wilhelm Meister gedacht; ein Werk, das in Deutschland sehr geschätzt wird, sonst aber wenig bekannt ist.

Wilhelm Meister ist voll von scharfsinnigen und geistreichen Erörterungen; man könnte daraus ein philosophisches Werk vom ersten Range machen, wenn sich nicht eine Roman-Intrigue einmischte, deren Anziehungskraft nicht aufwiegt, was darüber verloren geht. Man findet darin sehr feine und sehr umständliche Schilderungen von einer gewissen Classe der Gesellschaft, die in Deutschland weit zahlreicher ist, als in allen andern Ländern; eine Classe, in welcher sich Künstler, Schauspieler und Abentheurer mit Bürgern, die ein unabhängiges Le-

ben lieben, und mit großen Herren, welche die Künste zu beschützen glauben, vermischen. Besonders betrachtet, ist jedes dieser Gemälde bezaubernd; aber in dem Ganzen des Werks giebt es kein anderes Interesse, als das, die Meinung Göthe's über jeden Gegenstand zu erfahren. Der Held seines Romans ist ein überlästiger Dritter, den er, man weiß nicht warum, zwischen seinen Lesern und sich gestellt hat.

Eine reizende Episode windet sich mitten durch diese Personen hindurch, die geistreicher sind als bedeutend, dieser Situationen, die weniger hervorstechend als natürlich sind, und vereinigt in sich, öfters im Buche wiederkehrend, alles Interesse, das nur Göthes Talent, durch Wärme und Eigenthümlichkeit, hervorzubringen vermag. Ein junges italienisches Mädchen ist ein Kind der Liebe, einer furchtbar verbrecherischen Liebe, die einen Mann hingerissen hat, den seine Schwüre zum Dienste Gottes geweiht haben. Nach ihrer Ehe entdecken die schon so sehr strafbaren Gatten, daß sie Geschwister sind, und Blutschande ist für sie die Strafe des Meineides. Wahnsinn befällt die Mutter, und der Vater durchirrt die Welt als ein Elender, der nirgends einen Zufluchtsort begehrt. Seiltänzer entführen die unglückliche Frucht dieser verderblichen Liebe, die von ihrer Geburt an schutzlos war, und unterweisen sie bis ins zehnte Jahr in den elenden Spielen, womit sie ihre Nahrung erwerben. Gerührt von den Mißhandlungen, die das Mädchen erduldet, nimmt sie Wilhelm in den Knabenkleidern, die sie immer getragen hat, in seinen Dienst, und nun entfaltet sich in diesem außerordentlichen Wesen eine wundersame Mischung von Kindlichkeit und Tiefe, von Ernst und Phantasie. Leidenschaftlich, wie die Italienerinnen,

schweigsam und ausharrend wie nachdenkliche Charaktere, scheinet das Wort nicht ihre Sprache zu seyn. Die wenigen Worte, die sie dennoch redet, sind feierlich, und entsprechen Gefühlen, die viel gewaltiger sind als ihr Alter und deren Geheimniß sie selber nicht besitzt. Sie hängt an Wilhelm mit Liebe und Ehrfurcht, sie dient ihm wie ein treuer Knecht, und liebt ihn, wie ein leidenschaftliches Weib. Es scheint, daß sie, in ihrem stets unglücklichen Leben, die Kindheit nie gekannt hat, und daß ihre Leiden im natürlichen Alter der Freude ihr Daseyn einem einzigen Gefühle widmen, in welchem das Schlagen ihres Herzens anhebt und aufhört.

Mignon ist geheimnißvoll wie ein Traum, sie ergießt ihre Sehnsucht nach Italien in entzückende Verse, die Jedermann in Deutschland auswendig weiß. „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?“ Endlich zerbricht die Eifersucht, ein für dies so zarte Wesen zu gewaltiges Gefühl, das arme Kind, gegen welches der Schmerz ankämpfte, bevor es mit Alter und Kraft dawider zu ringen gerüstet war. Man müßte jeglichen Zug dieses unvergleichlichen Bildes wiedergeben, um den ganzen Eindruck, den es hervorbringt, verständlich zu machen. Man kann sich nicht ohne Rührung die geringsten Bewegungen dieses jungen Mädchens denken. In ihr legt, ich weiß nicht, welcher Zauber der Einfalt, der Abgründe des Gedankens und des Gefühles ahnden läßt. Es ist, als höre man in der Tiefe ihrer Seele den Sturm erbrausen, selbst da, wo kein Wort, kein Wink, der unaussprechlichen Bangigkeit, die wir um sie fühlen, Grund zu geben scheint.

Man bemerkt in Wilhelm Meister, dieser herrlichen Episode ungeachtet, das seltsame System,

das

das sich seit einiger Zeit in der neuen deutschen Schule entwickelt hat. Die Erzählungen der Alten und selbst ihre Gedichte, wie belebt sie auch in ihrem Wesen sind, sind ruhig in der Form, und man hat sich eingeredet, die Neuern würden wohl thun, die Ruhe der Alten nachzuahmen. Aber was die Theorie in Werken der Phantasie gebietet, gelingt nicht leicht in der Ausübung. Ereignisse, wie die der Ilias, vermögen durch sich selbst zu fesseln, und das Bild wirkt um so mächtiger, als die eigene Empfindung des Verfassers weniger durchblickt. Versucht man aber die Ereignisse eines Romans mit der unpartheiischen Ruhe Homers aufzuzeichnen, so kann man keine hinreißende Wirkung hervorbringen.

Dieser Fehler ist, wie mich dünkt, in den Wahlverwandtschaften, einem Roman, den Göthe vor kurzem herausgegeben hat, zu rügen. Glückliche Gatten haben sich aufs Land zurückgezogen; der Freund des Mannes und die Nichte der Frau, werden ihre Einsamkeit mit ihnen zu theilen eingeladen. Der Freund verliebt sich in die Frau, und der Mann in das junge Mädchen. — Dieser faßt den Gedanken, seine Ehe trennen zu lassen, um sich mit der Geliebten zu verbinden, und das Mädchen ist bereit, in diesen Plan einzuwilligen. Unglückliche Ereignisse bringen sie zu dem Gefühle der Pflicht zurück, sobald sie aber die Nothwendigkeit erkennt, ihre Liebe aufzuopfern, tödtet sie der Schmerz, und der Geliebte folget ihr bald nach.

Die Uebersetzung der Wahlverwandtschaften hat in Frankreich kein Glück gemacht, weil sich diese Dichtung im Ganzen nicht scharf ausspricht, und man ihren Zweck nicht erkennt. Diese Ungewißheit ist in Deutschland kein Tadel. Da die Ereignisse der wirklichen Welt öfters nur schwankende Resultate darbieten, läßt man sich in den

Romanen, die sie schildern, dieselben Widersprüche und Zweifel gefallen. Man findet zwar in diesem Werke eine Menge Gedanken und scharfsinnige Beobachtungen, aber das Interesse stockt oft, und man findet im Romane fast so viele Lücken als im gemeinen Leben des Menschen selbst. Doch darf ein Roman nicht Memoiren gleichen; alles fesselt in dem, was wirklich da gewesen, aber Dichtung kann nur wie Wahrheit wirken, indem sie die Wahrheit übertrifft; indem sie nehmlich mehr Kraft, mehr Einheit, mehr Handlung, als die Wirklichkeit darlegt.

Die Beschreibung des Gartens des Barons und der von der Baronin darin gemachten Verschönerungen nimmt mehr als ein Drittheil des Buches ein, und man geht mit Mühe von da aus, um sich dem tragischen Eindruck der Catastrophe hinzugeben. Der Untergang der Helden der Geschichte erscheint nur als ein zufälliges Ereigniß, weil man nicht lange vorher im Herzen vorbereitet ist, ihr Leid mit zu empfinden. Dieses Werk bietet eine seltsame Mischung des gemächlichen Lebens und der stürmischen Gefühle dar. Mit Schönheitssinn und Kraft schreitet der Dichter der größten Wirkung entgegen, und wendet sich plötzlich davon ab, als wäre es der Mühe nicht werth, sie hervorzubringen. Man sollte denken, daß ihm die Rührung schmerzlich sey, und daß er aus Trägheit des Herzens die Hälfte seines Talents unterdrücke, aus Furcht, sich selber wehe zu thun, indem er die anderen erweicht.

Eine wichtigere Frage betrifft die Moralität dieses Werkes. Ist nehmlich der Eindruck, den es zurückläßt, der Vervollkommnung der Seele förderlich? In dieser Hinsicht kommen die Ereignisse und der Ausgang einer Dichtung in keinen Betracht. Es ist zu bekannt, daß sie in der Willkühr des Dichters stehen, als daß sie Jemandes Gewissen erwecken könnten. Die Moralität eines Romans

liegt also bloß in den Empfindungen, die er erregt. Es ist nicht zu leugnen, daß in Göthes Werk eine tiefe Kenntniß des menschlichen Herzens dargelegt wird, sie ist aber von einer niederschlagenden Art. In dieser Darstellung erscheint das Leben als ziemlich gleichgültig, wie man es eben hinbringt, düster dem, der es ergründen will, dem angenehm, der ihm ausweicht, und manchen moralischen Krankheiten unterworfen, die man, wenn es seyn kann, heilen, wo nicht, daran untergehen muß. Leidenschaften sind da Tugenden sind da, es wollen welche behaupten, man solle die einen durch die andern bekämpfen, und wieder andere versichern, es sey unthunlich. Seht und richtet, scheint der Verfasser zu sagen, der partheilos die Gründe aufzeichnet, die das Loos bald für und bald wider jede Ansicht an die Hand giebt.

Man denke sich aber keinesweges, daß diese Zweifelsucht von der materialistischen Tendenz des achtzehnten Jahrhunderts herrühre: Göthes Ansichten sind ungleich tiefer, nicht aber tröstender für die Seele. Man erkennt in seinen Schriften eine verschmähende Philosophie, die dem Guten wie dem Bösen sagt: es soll seyn, weil es ist, und einen außerordentlichen Geist, der alle übrigen Gaben überragt, und selbst des Talents überdrüßig wird, weil es ihm zu partheiisch dünkt. Was endlich diesem Romane vorzüglich fehlt, ist ein festes und bestimmtes religiöses Gefühl. Die Hauptpersonen geben sich mehr dem Aberglauben als dem Glauben hin, und man erkennt, daß in ihrem Herzen die Religion, so wie die Liebe, nur die Furcht der Umstände sind und gleichem Wechsel mit ihnen unterworfen.

Der Verfasser zeigt sich im Gange dieses Werkes zu unbestimmt. Die Figuren, die er zeichnet,

und die Meinungen, die er andeutet, lassen in der Erinnerung nur schwankende Spuren zurück. Man muß es gestehen, zuweilen wird durch vieles Denken in unserer tiefsten Seele alles erschüttert, aber ein Mann von Genie, wie Göthe, soll seinen Bewunderern zu einem Führer werden, zu einer sicheren Fahne. Es ist für ihn nicht mehr an der Zeit, zu zweifeln, nicht in beide Schaalen der Wage scharfsinnige Gedanken zu legen, er muß sich dem Zutrauen, der Begeisterung hingeben, der Bewunderung, die die ewige Jugend der Seele fortdauernd in uns selbst bewahren kann. Das ist der goldene Zweig, der nicht welkt, und der Sybille den Eingang der elysäischen Felder zusichert.

Tiek verdient in mehreren Dichtungsarten angeführt zu werden, er ist Verfasser eines Romans, der für den Leser bezaubernd ist. Die Ereignisse sind im Sternbald in geringer Anzahl und nicht einmal bis zur Auflösung geführt, doch kann man wohl nirgends eine reizendere Schilderung des Künstlerlebens finden. Der Dichter versetzt seinen Helden in die schöne Zeit der Künste, und macht ihn zum Schüler Albrecht Dürers und Zeitgenossen Raphaels. Er läßt ihn durch verschiedene Länder Europa's reisen, und malt mit einem unbekannten Zauber die Lust, die der an äußerlichen Gegenständen finden muß, welcher keinem Lande, keinem Verhältniß ausschließlich angehört, und frei durch die Natur wandelt, um in ihr Begeisterung und Vorbilder zu suchen. Dieses wandelnde und zugleich träumerische Leben kann nur in Deutschland ganz empfunden werden. Wir beschreiben immer in unsern Romanen die Sitten und geselligen Verhältnisse; aber in dieser Phantasie, die über die Erde, die sie durchstreift, erhaben schwebt, und nicht in das wirkliche Interesse der Welt eingeht, liegt ein großes Geheimniß des Glückes.

Fast immer verweigert das Schicksal den armen Sterblichen ein glückliches Loos, und Verhältnisse und Umstände, die sich nach ihren Wünschen fügen; doch ist ihnen mehrstens der Augenblick hold, und die Gegenwart, wenn man sie von der Erinnerung und von der Ahndung befreien kann, ist immer noch die beste Zeit des Menschen. In diesem Genusse des Augenblickes, der das Leben des Künstlers ausmacht, liegt also eine sehr weise, poetische Philosophie. Die neuen Prospecte der Landschaft und die Beleuchtung, die sie verherrlicht, sind flüchtige Begebenheiten für ihn, die mit Vergangenheit und Zukunft nichts zu theilen haben. Die Regungen des Herzens entfremden uns dem Bilde der Natur und man erstaunt, indem man Tieks Roman liest, über alle Wunder, die uns ungeahndet umringen.

Mehrere der Gedichte, die der Verfasser der Geschichte eingeflochten hat, sind wahre Meisterwerke. Verse, einem französischen Roman beigemischt, unterbrechen in der Regel das Interesse, und zerstören die Harmonie des Ganzen. Nicht also im Sternbald. Es ist an sich eine so poetische Dichtung, daß die Prosa darin wie ein Recitativ erscheint, das dem Gesang folgt oder ihn vorbereitet. Ein Gedicht über die Rückkehr des Frühlings ist berauschend, wie die Natur selbst in dieser Jahreszeit. Tausendgestaltig wird die Kindheit dargestellt. — Der Mensch, die Pflanzen, die Erde, der Himmel, alles so jung, so reich an Hoffnung; — man sollte meinen, daß der Dichter die ersten schönen Tage und die ersten Blumen besinget, welche die neuerschaffene Erde schmückten.

Die französische Literatur hat mehrere komische Romane aufzuweisen, unter welchen Gil-Blas einer der ausgezeichnetsten ist. — Ich glaube nicht, daß die Deutschen ihm ein Werk entgegen zu setzen

hätten, wo mit gleichem Witze und gleicher Laune über die Dinge des Lebens gescherzt werde. Sie haben kaum eine wirkliche Welt, wie könnten sie schon mit derselben ihr Spiel treiben? Der erste Witz, der nichts bespottet, belustigt, ohne es zu wollen, und, ohne selbst zu lachen, Lachen erregt, was mit einem Wort die Engländer humour nennen, ist auch in mehreren deutschen Schriften einheimisch, welche aber zu übersetzen unmöglich ist. — Wenn der Witz im glücklich durchgeführten Ausdruck eines philosophischen Gedankens liegt, wie im Gulliver von Swift, so läßt er sich ungefährdet in eine andere Sprache übertragen; aber der Tristram Shandy von Sterne verliert im Französischen fast alle Anmuth. Der Witz, der in den Formen der Sprache beruht, sagt vielleicht ungleich mehr zu, als die Gedanken; und dennoch läßt sich die so lebhafte Wirkung von so zarten Mitteln auf Fremde keinesweges übertragen.

Claudius zeichnet sich unter den deutschen Schriftstellern durch jenen Nationalwitz aus, der einen ausschließlichen Erbtheil jeglicher Literatur bildet. Er hat eine Sammlung einzelner kleiner Schriften verschiedenen Inhalts herausgegeben, unter welchen einige von schlechtem Geschmack und andere unbedeutend sind; aber die Eigenthümlichkeit und die Wahrheit, die darinnen herrscht, verleihen den geringfügigsten Dingen Reiz. Er weiß mit einer anscheinend einfachen und manchmal sogar gemeinen Schreibart, durch Aufrichtigkeit des Gefühls bis ins tiefste Herz zu dringen. Er bewegt zu Thränen, wie zum Lachen, weil er Mitgefühl erregt, und uns an dem, was er selbst empfindet, einen Bruder und Freund zu erkennen giebt. Von Claudius Schriften läßt sich kein Auszug geben, sein Talent wirkt unmittelbar wie Gefühl, und man muß ihn selbst empfunden haben, um darüber spre-

chen zu können. Er gleicht den Malern der flamändischen Schule, die sich manchmal bis zur Darstellung des Höchsten in der Natur erheben, oder dem Spanier Murillos, der Bettler und Zigeuner mit einer vollkommenen Wahrheit malt, aber ihnen oft, ohne es selbst zu wissen, Züge von edlem und tiefem Ausdruck beimißt. Um mit Glück das Komische mit dem Pathetischen zu vermischen, muß man sich in beidem mit gleich außerordentlicher Natürlichkeit bewegen können. Sobald das Erzwungene durchblickt, zerfällt jeder Gegensatz in seine feindlichen Bestandtheile. Aber ein ausgezeichnetes, mit vieler Gutmüthigkeit ausgestattetes, Talent kann glücklich verbinden, was nur auf den Zügen des Kindes reitzend ist: Lächeln und Thränen.

Ein anderer Schriftsteller, neuer und berühmter als Claudius, hat sich durch Schriften, die man Romane nennen würde, wenn überhaupt eine bekannte Benennung so seltsamen Geistesprodukten anzueignen wäre, einen großen Ruf in Deutschland erworben. Jean Paul Richter besitzt unstreitig mehr Geist, als erfordert wird, ein Werk zu schreiben, welches Ausländer und Deutsche in gleichem Grad ergreifen könnte, und dennoch vermag nichts von dem, was er geliefert, die Gränzen der deutschen Zunge zu überschreiten. Seine Bewunderer werden dies der Eigenthümlichkeit seines Genius selbst zuschreiben; mir scheint es sowohl von seinen Mängeln als von seinen Vorzügen herzurühren. Man muß sich in unsern neueren Zeiten auf einen europäischen Standpunkt erheben. Die Deutschen begünstigen zu sehr in ihren Schriftstellern jene ausschweifende Kühnheit, die, wie verwegen sie sonst scheinen mag, nicht immer ungesucht und ungekünstelt ist. Die Frau von Lambert sagte zu ihrem Sohn: „mein lieber Sohn, erlaube Dir keine anderen tollen Streiche, als die, an welchen Du eine

gar große Freude finden wirst." Man möchte Jean Paul bitten, seltsam nur da zu seyn, wo er es eben seyn müßte. Alles, was willenlos gesagt wird, entspricht immer irgend einer Natur; wenn aber, durch Anspruch auf Eigenthümlichkeit, die angeborne Eigenthümlichkeit verderbt wird, kann der Leser selbst das Aufrichtige nicht ganz genießen, weil er vor dem Falschen auf seiner Hut ist.

Man findet jedoch in Jean Pauls Schriften bewundernswürdige Schönheiten, der Entwurf aber und der Rahmen seiner Gemälde sind so fehlerhaft, daß die lichtesten Strahlen des Genies sich darin wie in einem Chaos verlieren. Jean Pauls Werke müssen unter dem doppelten Gesichtspunkt des Ernstes und des Scherzes betrachtet werden, denn er vermengt fortwährend beide. Er legt mit Scharfsinn und Laune seine Beobachtungen des menschlichen Herzens dar, doch kennt er es mehrstens nur, wie es sich aus dem Standpunkt der kleinen Städte Deutschlands beurtheilen läßt, und seine Sittengemälde haben oft zu viel Unschuld für unsere Zeit. Aeußerst feine, ja fast kleinliche Bemerkungen über die moralischen Regungen, erinnern etwas an jenen Feinohr der Feenmärchen, der das Gras wachsen hörte. In dieser Hinsicht hat wohl Sterne einige Verwandtschaft mit Jean Paul; doch wenn er ihm im ernsten und poetischen Theile seiner Schriften nachsteht, ist er ihm an Geschmack und Schönheitssinn im Scherze überlegen, und man sieht, daß er in einer Gesellschaft gelebt hat, deren Verhältnisse ausgebreiteter und glänzender waren.

Man könnte aus Jean Pauls Schriften eine sehr merkwürdige Sammlung von Gedanken ausziehen. Wenn man ihn aber liest, fällt seine wunderliche Gewohnheit auf, aus allerlei alten, vergessenen und wissenschaftlichen Büchern, Bilder und

Anspielungen zu entlehnen; was er auf die Weise zusammenstellt, ist gewöhnlich sehr sinnreich, wo aber, um in einen Scherz einzugehen, Aufmerksamkeit und Nachdenken erfordert wird, da möchten nicht leicht andere als die Deutschen geneigt seyn, auf dem Weg des Studiums zum Lachen zu gelangen, und sich mit gleicher Anstrengung belustigen als belehren zu lassen.

Bei dem allen liegt in diesen Schriften ein Schatz von neuen Ansichten und Gedanken, der den, welchem es gelingt, ihn herauszugraben, ungemein bereichert; doch hat der Verfasser dieses Gold zu prägen vernachläßigt. Der Scherz entspringt bei den Franzosen aus dem Geiste der Unterhaltung, bei den Italienern aus der Phantasie, bei den Engländern aus der Eigenthümlichkeit des Characters. Der Scherz der Deutschen ist philosophisch, sie scherzen mehr mit den Dingen und mit den Büchern als mit ihren Mitmenschen, sie hegen zusammengehäuft in ihrem Geiste eine Welt von Kenntnissen, welche eine unabhängige und launische Einbildungskraft auf tausendfältige Weise unter sich verbindet, bald eigenthümlich, bald verworren, doch zeigt sich Stärke des Geistes und der Seele überall in diesen Spielen.

Jean Paul hat öfters Aehnlichkeit mit Montaigne in der Wendung des Geistes. Die ältern Franzosen überhaupt nähern sich den Deutschen mehr als die Schriftsteller des Jahrhunderts Ludwigs des Vierzehnten, weil die französische Literatur eben erst zu dieser Zeit ihre klassische Richtung angenommen hat.

Jean Paul ist öfters von großer Erhabenheit im ernsten Theile seiner Werke, doch erschüttert uns auch manchmal die fortwährende Schwermuth seiner Schreibart bis zur Ermattung. Wenn uns die Phantasie zu lange in Unbestimmtheit wieget, ver-

wirren sich zuletzt ihre Farben vor unserm Blick, die Umrisse verschwinden, und uns bleibt anstatt einer Erinnerung nur ein Nachhall zurück. Die Empfindsamkeit Jean Pauls rührt zwar, stärkt aber nicht genugsam die Seele. Die Poesie seiner Schreibart gleicht den Tönen der Harmonica, die Anfangs entzücken, aber nach kurzer Zeit peinlich werden, weil ihrem erschütternden Reiz kein bestimmter Gegenstand entspringt. Man leistet den frostigen, dürren Gemüthern zu viel Vorschub, wenn man ihnen das Gefühl als eine Krankheit darstellt, indem es unter den moralischen Gaben die mächtigste ist, die zugleich die Begierde und die Kraft geben kann, sich für Andere aufzuopfern.

In Jean Pauls Romanen scheint öfters die Hauptgeschichte nur ein schwacher Vorwand zu seyn, Episoden an einander zu reihen. Ich werde drei von diesen Episoden rührender Art, ohne Wahl, und wie sie mir der Zufall darbietet, hier anführen, damit man daraus auf das übrige schließen könne. — Ein englischer Lord verliert beide Augen durch den Staar, er läßt sich ihn an einem Auge stechen, und die mißglückte Operation macht es unwiederbringlich blind. — Sein Sohn, ohne es ihm zu sagen, studiert bei einem Augenarzt, und wird nach einem Jahre fähig erfunden, das Auge, das dem Vater noch gerettet werden kann, selbst zu operiren. — Der Lord, der fremden Händen sich anzuvertrauen glaubt, unterzieht sich mit Standhaftigkeit der Prüfung, die entscheiden soll, ob er seine übrigen Tage in hoffnungsloser Blindheit zubringen wird. Er will sogar, daß sein Sohn aus dem Zimmer entfernt werde, damit ihn nicht die furchtbare Entscheidung zu sehr erschüttre. Stillschweigends naht der Sohn, ihm zittert nicht die Hand; der Moment ist zu gewaltig für die Merkmale gewöhnlicher Rührung. — Seine ganze Seele zieht sich in

einem einzigen Gedanken zusammen; und selbst die Größe seiner Zärtlichkeit giebt ihm eine übernatürliche Gegenwart des Geistes, auf die Wahnsinn folgen würde, wenn alle Hoffnung verloren wäre. Die Operation fällt glücklich aus, und beim ersten Strahl des wieder gewonnenen Lichtes erblickt der Vater den wohlthätigen Stahl in der Hand des eigenen Sohnes.

In einem anderen Roman desselben Verfassers findet sich ein gleichfalls sehr rührendes Bild. Ein blinder Jüngling begehrt, daß man ihm den Untergang der Sonne beschreibe, deren milder und reiner Strahl ihm als ein scheidender Freund erscheint. Der, den er befragt, erzählt ihm die Natur in ihrer ganzen Pracht, doch giebt er seiner Schilderung einen melankolischen Anklang, der dem Unglücklichen, vom Lichte beraubten, zum Troste gereichen muß. Er bezieht sich fortdauernd auf die Gottheit als auf die lebendige Quelle aller Wunder der Welt, führet alles auf das geistige Sehen zurück, welches auch dem Blinden, und vielleicht in höherem Maße, als selbst uns zum Theil ward, und läßt ihn so in der Seele anschauen, was seinen verschlossenen Augen entrückt ist.

Ich werde endlich noch ein sehr seltsames Fragment mittheilen, welches aber Jean Pauls Geist kenntlich zu machen, dienen kann.

„Der Atheismus," sagt irgendwo Bayle, dürf„te nicht vor der Furcht ewiger Leiden schützen." Es ist ein großer Gedanke, welcher zu langem Nachdenken Stoff geben kann. Der Traum, den ich hier anführen will, kann betrachtet werden als diesem selben Gedanken Körper und Leben verleihend.

Es gleicht dieses Gesicht in etwas einem Fiebertraum, und will als solcher beurtheilt werden; unter anderer Hinsicht als der der Phantasie, mögte es strenge Rüge verdienen.

„Das Ziel dieser Dichtung," sagt Jean Paul selbst, „ist die Entschuldigung ihrer Kühnheit. Wenn einmal mein Herz so unglücklich und ausgestorben wäre, daß in ihm alle Gefühle, die das Daseyn Gottes bejahen, zerstört wären: so würd' ich mich mit diesem meinem Aufsatz erschüttern und — er würde mich heilen und mir meine Gefühle wiedergeben. Die Menschen läugnen mit eben so wenig Gefühl das göttliche Daseyn als die meisten es annehmen. Sogar in unsere wahren Systeme sammeln wir immer nur Wörter, Spielmarken und Medaillen ein, wie geizige Münzkabinetter; — und erst spät setzen wir die Worte in Gefühle um, die Münzen in Genüsse. Man kann zwanzig Jahre lang die Unsterblichkeit der Seele glauben — — erst im ein und zwanzigsten, in einer großen Minute, erstaunt man über den reichen Inhalt dieses Glaubens, über die Wärme dieser Naphtaquelle."

Rede des todten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sey.

Wenn man in der Kindheit erzählen hört, daß sich die Todten um Mitternacht, wo unser Schlaf nahe bis an die Seele reicht und selber die Träume verfinstert aus ihrem Aufrichten, und daß sie in den Kirchen den Gottesdienst der Lebendigen nachäffen: so schaudert man der Todten wegen vor dem Tode; und wendet in der nächtlichen Einsamkeit den Blick von den langen Fenstern der stillen Kirche weg und fürchtet sich, ihrem Schillern nachzuforschen, ob es vom Monde niederfalle. Die Kindheit, und noch mehr ihre Schrecken als ihre Entzückungen, nehmen im Traume wieder Flügel und Schimmer an, und spielen wie Johanneswürmchen in der kleinen Nacht der Seele. Zerdrücken uns diese flatternden Funken nicht! — Lasset uns sogar die dunkeln peinlichen Träume als

bebende Halbschatten der Wirklichkeit! — Und womit will man uns die Träume ersetzen, die uns aus dem untern Getöse des Wasserfalls wegtragen in die stille Höhe der Kindheit, wo der Strom des Lebens noch in seiner kleinen Ebene schweigend und als ein Spiegel des Himmels seinen Abgründen entgegenzog? — Ich lag einmal an einem Sommerabende vor der Sonne auf einem Berge und entschlief. Da träumte mir, ich erwachte auf dem Gottesacker. Die abrollenden Räder der Thurmuhr, die eilf Uhr schlug, hatten mich erweckt. Ich suchte im ausgeleerten Nachthimmel die Sonne, weil ich glaubte, eine Sonnenfinsterniß verhülle sie mit dem Mond. Alle Gräber waren aufgethan, und die eisernen Thüren des Gebeinhauses gingen unter unsichtbaren Händen auf und zu. An den Mauern flogen Schatten, die niemand warf, und andere Schatten gingen aufrecht in der blassen Luft. In den offnen Särgen schlief nichts mehr als die Kinder. Am Himmel hing in großen Falten blos ein grauer schwüler Nebel, den ein Riesenschatte wie ein Netz immer näher, enger und heisser herein zog. Ueber mir hört' ich den fernen Fall der Lauwinen, unter mir den ersten Tritt eines unermeßlichen Erdbebens. Die Kirche schwankte auf und nieder von zwei unaufhörlichen Mißtönen, die in ihr mit einander kämpften und vergeblich zu einem Wohllaut zusammenfließen wollten. Zuweilen hüpfte an ihren Fenstern ein grauer Schimmer hinan und unter dem Schimmer lief das Blei und Eisen zerschmolzen nieder. Das Netz des Nebels und die schwankende Erde rückten mich in den fürchterlichen Tempel, vor dessen Thore in zwei Gift-Hecken zwei Basilisken funkelnd brüteten. Ich ging durch unbekannte Schatten, denen alte Jahrhunderte aufgedruckt waren. — Alle Schatten standen um den

leeren Altar, und allen zitterte und schlug statt des Herzens die Brust. Nur ein Todter, der erst in die Kirche begraben worden, lag noch auf seinem Kissen ohne eine zitternde Brust, und auf seinem lächelnden Angesicht stand ein glücklicher Traum. Aber da ein lebendiger hinein trat, erwachte er und lächelte nicht mehr, er schlug mühsam ziehend das schwere Augenlied auf, aber innen lag kein Auge und in der schlagenden Brust war statt des Herzens eine Wunde. Er hob die Hände empor und faltete sie zu einem Gebet; aber die Arme verlängerten sich und löseten sich ab, und die Hände fielen gefaltet hinweg. Oben am Kirchengewölbe stand das Zifferblatt der Ewigkeit, auf dem keine Zahl erschien und das sein eigner Zeiger war; aber ein schwarzer Finger zeigte darauf und die Todten wollten die Zeit darauf sehen.

Jetzt sank eine hohe edle Gestalt mit einem unvergänglichen Schmerz aus der Höhe auf den Altar hernieder und alle Todte riefen: „Christus! ist kein Gott?"

Er antwortete: „es ist keiner."

Der ganze Schatten eines jeden Todten erbebte, nicht blos die Brust allein, und einer um den andern wurde durch das Zittern zertrennt.

Christus fuhr fort: „Ich ging durch die Welten, ich stieg in die Sonnen und flog mit den „Milchstraßen durch die Wüsten des Himmels; „aber es ist kein Gott. Ich stieg herab, so weit „das Seyn seinen Schatten wirft und schauete in „den Abgrund und rief: Vater, wo bist du; aber „ich hörte nur den ewigen Sturm, den niemand „regiert, und der schimmernde Regenbogen aus „Wesen stand ohne eine Sonne, die ihn schuf, „über dem Abgrunde und tropfte hinunter. Und „als ich aufblickte zur unermeßlichen Welt nach

„dem göttlichen Auge, starrte sie mich mit einer „leeren schwarzen bodenlosen Augenhöhle an; „und die Ewigkeit lag auf dem Chaos, zernagte „es und wiederkäuete sich. — Schreiet fort, Miß„töne, zerschreiet die Schatten: denn Er ist nicht!“

Die entfärbten Schatten zerflatterten, wie weißer Dunst, den der Frost gestaltet, im warmen Hauch zerrinnt; und alles wurde leer. O da kamen, schrecklich für das Herz, die gestorbenen Kinder, die im Gottesacker erwacht waren, in den Tempel, und warfen sich vor die hohe Gestalt am Altare und sagten: „Jesus! haben wir keinen Vater?“ — Und er antwortete mit strömenden Thränen: „wir sind alle Waisen, ich und ihr, wir sind ohne Vater.“

Da kreischten die Mißtöne heftiger — die zitternden Tempelmauern rückten auseinander — und der Tempel und die Kinder sanken unter — und die ganze Erde und die Sonne sanken nach — und das ganze Weltgebäude sank mit seiner Unermeßlichkeit vor uns vorbei. — u. s. w.

Ich werde diesem Traum keine Betrachtungen hinzufügen. Seine Wirkung auf die Leser hängt einzig von der Wendung ihrer Einbildungskraft ab; mich hat der düstere Geist, der darinnen herrscht, ergriffen, und es schien mir schön, die furchtbare Schrecken, welche die ihres Gottes beraubte Creatur ergreifen müssen, also jenseits des Grabes hinaus zu setzen.

Man würde kein Ende finden, wenn man die geistreichen und rührenden Romane ohne Zahl, welche die deutsche Literatur besitzt, einzeln recensiren wollte. Lafontaine's Romane insbesondere, welche alle Welt mit so großem Vergnügen, wenigstens einmal, durchliest, ziehen gemeiniglich mehr durch den Reiz der Details an, als durch den

Plan der ihnen zum Grunde liegt. Reines Erfinden wird mit jedem Tage seltener, und es ist überdem nicht leicht, daß Romane, die die Sitten schildern, in verschiedenen Ländern gleichen Beifall finden. Der große Vorzug, den man demnach aus dem Studium der deutschen Literatur für die eigene ziehen kann, ist der Antrieb zum Wetteifer. Man muß Kraft zu eignen Dichtungen daraus zu schöpfen suchen, nicht fertige Werke, um sie geradezu zu übertragen.

Neun und zwanzigstes Capitel.

Von den deutschen Geschichtschreibern und von Johannes von Müller insbesondere.

In der Literatur ist die Geschichte das, was der Kenntniß der öffentlichen Angelegenheiten am nächsten tritt. Ein großer Geschichtschreiber ist beinahe ein Staatsmann; denn es ist sehr schwer über politische Begebenheiten richtig zu urtheilen, ohne, bis zu einem gewissen Punkte, die Fähigkeit zu besitzen, vermöge welcher sie geleitet werden; auch sieht man, daß die meisten Geschichtschreiber sich mit der Regierung ihres Landes auf gleicher Höhe befinden, und nur so schreiben, wie sie handeln könnten. Von allen Geschichtschreibern sind die des Alterthums die ersten, weil es keine Epoche giebt, wo Männer von großem Talent ein entschiedeneres Uebergewicht über ihr Vaterland ausgeübt hätten. Den zweiten Rang behaupten die englischen Geschichtschreiber; in England ist es bei weitem mehr die Nation, als der einzelne Mann, was Größe hat; auch sind die Geschichtschreiber dieses Landes zwar minder dramatisch, aber philosophischer, als die Alten. Bei den Engländern haben allgemeine Ideen größere Wichtigkeit, als Individuen. Unter Italiens Geschichtschreibern ist Macchiavelli der Einzige, der die Begebenheiten seines Vaterlandes auf

eine allgemeine, wenn gleich fürchterliche Weise betrachtet hat; alle übrigen haben die Welt in ihrer Stadt gesehen; ein Patriotismus, der, wie beengt er auch seyn mag, den Schriften der Italiener noch Interesse und Leben giebt — *). Zu allen Zeiten hat man bemerkt, daß in Frankreich die Denkwürdigkeiten (Memoires) gewichtiger waren, als die Geschichtswerke; die Intriguen der Höfe entschieden das Schicksal des Königreichs, es war also sehr natürlich, daß in einem solchen Lande besondere Anekdoten das Geheimniß der Geschichte in sich schlossen.

Aus dem literärischen Gesichtspunkt muß man die deutschen Historiker betrachten. Die politische Existenz des Landes hat bis jetzt noch nicht hinlängliche Kraft gehabt, um den Schriftstellern in dieser Gattung einen National-Charakter zu geben. Das eigenthümliche Talent des Einzelnen und die allgemeinen Prinzipe der Kunst, die Geschichte zu schreiben, haben auf die Produktionen des menschlichen Geistes in diesem Fache allein Einfluß gehabt. Wie mir scheint, kann man die verschiedenen historischen Schriften in Deutschland in drei Hauptklassen theilen, nämlich in die gelehrte Geschichte, in die philosophische Geschichte und in die klassische Geschichte, sofern der Sinn dieses Ausdrucks sich auf die Kunst zu erzählen beschränkt, so wie die Alten ihn gefaßt haben.

Deutschland hat einen Ueberfluß an gelehrten Historikern, wie Mascow, Schöpflin, Schlözer, Gatterer, Schmidt u. s. w. Sie haben unermeßliche Nachforschungen angestellt und nur Werke geliefert, worin sich für den, der zu studiren versteht, alles befindet. Aber dergleichen Schrift-

*) Herr von Sismondi hat diese besonderen Interessen der italienischen Republiken von neuem zu beleben verstanden, indem er sie in Verbindung gesetzt hat, mit den großen Fragen, welche die gesammte Menschheit angehen.

steller sind nur zum Nachschlagen, und ihre Arbeiten würden vor allen die schätzbarsten und großmüthigsten seyn, wenn sie nie einen anderen Zweck gehabt hätten, als Männern von Genie, welche die Geschichte schreiben wollen, Mühe zu ersparen.

Schiller steht an der Spitze der philosophischen Geschichtschreiber, d. h. derjenigen, welche die Facta wie Raisonnements zur Unterstützung ihrer Meinungen betrachten. Die Revolution (der Abfall) der Niederlande lieset sich wie eine gerichtliche Rede voll Interesse und Wärme. Der dreißigjährige Krieg ist eine von den Epochen, wo die deutsche Nation die meiste Energie bewiesen hat. Schiller hat die Geschichte desselben mit einem Gefühl von Patriotismus und von Liebe für Aufklärung und Freiheit geschrieben, welche seinem Herzen eben so viel Ehre bringen, wie seinem Genie. Die Züge, wodurch er die Hauptpersonen charakterisirt, verrathen eine erstaunliche Ueberlegenheit, und alle seine Reflexionen gehen aus der Andacht eines großen Gemüths hervor. Indeß beschuldigen die Deutschen den Geschichtschreiber, die Thatsachen nicht in ihren Quellen studirt zu haben; er konnte nicht allen Bahnen, für welche seine seltenen Talente ihn beriefen, genügen, und seine Geschichte ist nicht auf ausgebreitete Gelehrsamkeit gegründet. Die Deutschen, wie ich zu sagen schon öfter Gelegenheit gefunden habe, die Deutschen haben zuerst gefühlt, welchen Vortheil die Einbildungskraft von der Gelehrsamkeit ziehen kann; die einzelnen Umstände geben allein der Geschichte Farbe und Leben; auf der Oberfläche der Erkenntnisse findet man nur einen Vorwand für Raisonnement und Witz.

Schillers Geschichte ist in der Epoche des achtzehnten Jahrhunderts geschrieben, wo man aus allem Waffen schmiedete, und sein Styl schmeckt ein wenig nach der Polemik, welche damals in den meisten Schriften herrschte. Allein wenn der Zweck, den man sich setzet, Duldung und Freiheit ist, und wenn man diesem Zweck durch so edle Mittel und

Gefühle entgegenstrebt, wie Schiller; so schreibt man selbst dann noch ein schönes Werk, wenn in dem Theile, der den Thatsachen und den Reflexionen gewidmet ist, das Eine und das Andere vermißt werden sollte*).

Vermöge eines seltsamen Contrastes ist Schiller, der große dramatische Schriftsteller, unter den Geschichtschreibern der, welcher vielleicht allzu viel Philosophie und folglich zu viel allgemeine Ideen in seine Erzählungen verwebt hat; und wiederum Müller, der Gelehrteste unter den Historikern, der, welcher sich in seiner Manier, die Begebenheiten und die Menschen darzustellen, am meisten als Dichter gezeigt hat. In der Geschichte der Schweiz muß man den Gelehrten und den Schriftsteller von großem Talent unterscheiden; denn nur auf diesem Wege kann man dahin gelangen, Müllern Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen. Er war ein Mann von unerhörtem Wissen, und seine Fähigkeiten flößten in dieser Hinsicht wahre Furcht ein. Man begriff nicht, wie der Kopf eines Menschen eine solche Welt von Thatsachen und Daten in sich schließen könnte. Die uns bekannten sechs tausend Jahre waren in seinem Gedächtniß vollkommen geordnet, und seine Studien waren so gründlich gewesen, daß sie die Lebendigkeit der Zurückerinnerungen hatten. In der Schweiz giebt es kein Dorf, keine adeliche Familie, deren Geschichte er nicht kannte. Man fragte ihn eines Tages, in Folge einer Wette, nach der Folge der souverainen Grafen von Bugey, und er nannte sie auf der Stelle, nur, daß er sich nicht genau erinnerte, ob einer von den Genannten Regent oder Titular gewesen sey: ein Gedächtnißfehler, über welchen er sich ernsthafte Vor-

*) Unter den philosophischen Geschichtschreibern darf Herr Heeren nicht vergessen werden, er hat Betrachtungen über die Kreuzzüge geschrieben, in welchen eine vollkommne Unpartheilichkeit das Resultat der seltensten Kenntnisse und der Vernunftkraft ist.

würfe machte. Bei den Alten waren Männer von Genie nicht dieser unermeßlichen Arbeit von Gelehrsamkeit unterworfen, die sich mit den Jahrhunderten immer mehr anhäuft; ihre Einbildungskraft wurde durch das Studium nicht ermüdet. Um sich in unseren Tagen auszuzeichnen, kostet es mehr; und man muß Achtung hegen für die unermüdliche Mühe, deren es bedarf, um sich des Gegenstandes zu bemächtigen, den man behandeln will*).

Müllers Leben kann verschieden beurtheilt werden; aber sein Tod ist ein unersetzlicher Verlust; denn wenn ein Mann von solchen Fähigkeiten stirbt, so glaubt man, daß Mehrere ausscheiden.

Müller, den man als den wahrhaft klassischen Geschichtschreiber Deutschlands betrachten kann, las die griechischen und römischen Autoren fortdauernd in der Ursprache; zugleich befaßte er sich mit der Literatur und den schönen Künsten, um sie für die Geschichte zu benutzen. Seine gränzenlose Gelehrsamkeit schadete seiner natürlichen Lebendigkeit so wenig, daß sie die Grundlage war, worauf seine Einbildungskraft sich erhob, und die lebendige Wahrheit seiner Gemälde hing mit deren gewissenhaften Treue zusammen. Indeß, wenn er sich seiner Gelehrsamkeit vortrefflich zu bedienen wußte, so verstand er die Kunst nicht, sich zu gehöriger Zeit davon loszumachen. Seine Geschichte ist viel zu lang;

---

*) Unter Müllers Schülern muß der Baron von Hormayr, der den österreichischen Plutarch geschrieben hat, als einer der ersten betrachtet werden. Man fühlt, daß seine Geschichte nicht nach Büchern, sondern nach Original-Manuscripten geschrieben ist. Der Doktor Dekarro, ein gelehrter Genfer, der sich zu Wien niedergelassen hat, und durch dessen wohlthätige Thätigkeit die Kuhpockenimpfung bis nach Asien verpflanzt worden ist, wird eine Uebersetzung dieser Lebensbeschreibungen großer Männer Oesterreichs besorgen, welche das größte Interesse erregen muß.

er hat das Ganze nicht gehörig an einander geschlossen. Details sind nothwendig, um der Erzählung von Begebenheiten Interesse zu geben: aber unter den Begebenheiten muß man die auswählen, welche erzählt zu werden verdienen.

Müllers Werk ist eine beredte Chronik. Wenn alle Geschichten so gearbeitet wären, so würde das Leben des Menschen angewendet werden müssen, um das Leben der Menschen zu lesen; es wäre also zu wünschen, daß sich Müller von dem Umfange seiner Kenntnisse minder hätte verführen lassen. Bei dem allen werden die Leser, welche, durch die richtige Anwendung der Zeit, Zeit zu gewinnen verstehen, ein immer neues Vergnügen an diesen berühmten Jahrbüchern der Schweiz finden. Die Vorreden sind wahre Meisterstücke der Beredsamkeit. Niemand hat in seinen Schriften einen kräftigeren Patriotismus gezeigt; und jetzt, wo er nicht mehr ist, muß man ihn blos nach seinen Schriften würdigen.

Wie ein Mahler beschreibt er die Gegend, wo die Hauptbegebenheiten der schweizerischen Eidgenossenschaft sich ereignet haben. Man würde sich mit Unrecht zum Geschichtschreiber eines Landes machen, das man nicht selbst gesehen hat. Die Lagen, die Oerter, die Natur, sind gleichsam der Grund des Gemähldes, und die Thatsachen, wie gut sie auch erzählt seyn mögen, haben nicht alle Kennzeichen der Wahrheit, wenn man nicht zugleich die äußeren Gegenstände zeigt, wovon die Menschen umgeben waren.

Die Gelehrsamkeit, welche Müllern verleitet hat, auf jede Thatsache zu viel Gewicht zu legen, wird ihm sehr nützlich, wenn es auf eine Begebenheit ankommt, welche von der Einbildungskraft wahrhaft belebt zu werden verdient. Er erzählt sie alsdann, als ob sie sich erst gestern ereignet hätte, und weiß ihr das Interesse zu geben, welches ein noch gegenwärtiger Umstand hervorrufen

würde. In der Geschichte, wie in den Erdichtungen, muß man dem Leser das Vergnügen und die Gelegenheit lassen, die Charaktere und den Gang der Begebenheiten zu ahnen. Er ermüdet leicht über das, was man ihm sagt; aber er wird entzückt von dem, was er entdeckt, und man bringt die Literatur den Interessen des Lebens nahe, wenn man durch die Erzählung die Bangigkeit der Erwartung anzuregen versteht. Das Urtheil des Lesers übt sich an einem Wort, an einer Handlung, welche plötzlich einen ganzen Menschen und bisweilen sogar den Geist einer Nation und eines Jahrhunderts begreiflich machen.

Die Verschwörung von Rütli, so wie sie in Müllers Geschichte erzählt wird, flößt ein unsägliches Interesse ein. Dieses friedliche Thal, wo Menschen, welche nicht minder friedlich sind, sich zu den gefährlichsten Handlungen entschließen, welche das Gewissen befehlen kann, die Ruhe der Berathschlagung, die Feierlichkeit des Eidschwurs, die Wärme der Vollbringung, das Unwiderrufliche, das sich auf den Willen der Menschen gründet, während äußerlich Alles sich verändern kann — welch ein Gemählde! Hier rufen blose Bilder Gedanken auf: die Helden dieser Begebenheit, wie der Geschichtschreiber, der sie erzählt, sind in der Größe des Gegenstandes versunken. Keine allgemeine Idee bietet sich ihrem Geiste dar, keine Betrachtung verändert weder die Festigkeit des Entschlusses, noch die Schönheit der Erzählung.

In der Schlacht von Granson, wo der Herzog von Burgund das schwache Heer der Schweizer-Cantone angreift, giebt ein höchst einfacher Zug die rührendste Idee von diesen Zeiten und diesen Sitten. Carl hielt bereits die Höhen besetzt, und meinte, er sey Herr der geringen Armee, die er von weitem in der Ebene erblickte. Plötzlich sieht er

bei Sonnenaufgang, wie die Schweizer, den Sitten ihrer Altvordern getreu, sich auf die Kniee werfen, um den Herrn der Könige um seinen Schutz vor dem Treffen anzurufen. Die Burgunder glaubten, daß jene niederknieeten, um die Waffen niederzulegen, und stießen Triumphgeschrei aus. Doch mit einemmale erheben sich diese, durch das Gebet gestärkte Christen, stürzen sich auf ihre Gegner und tragen den Sieg davon, dessen sie sich durch fromme Wärme würdig gemacht hatten. Umstände dieser Art finden sich oft in Müllers Geschichte, und seine Sprache erschüttert das Gemüth auch dann, wenn das, was er sagt, nicht pathetisch ist. Es ist sogar etwas Ernstes, Edles und Strenges in seinem Styl, welches die Erinnerung an verflossene Jahrhunderte mächtig weckt.

Bei dem allen war Müller ein höchst beweglicher Mann; allein das Talent nimmt alle Formen an, ohne daß die mindeste Heuchelei dabei im Spiele wäre. Er ist, was er scheint; nur kann er sich nicht immer in derselben Stimmung erhalten, und äußere Umstände modifiziren ihn. Vor allem verdankt Müller seine Gewalt über die Einbildungskraft der Farbe seines Styls; die alten Wörter, deren er sich so glücklich bedient, tragen das Ansehn germanischer Rechtlichkeit, welche Vertrauen einflößt. Gleichwohl thut er Unrecht daran, daß er bisweilen die Gedrungenheit des Tacitus mit der Naivetät des Mittelalters vereinigen will; diese beide Nachahmungen widersprechen sich. Auch gelingen nur Müllern die Wendungen des alten Deutsch bisweilen; für jeden Andern würde dies Affektation seyn. Unter den Schriftstellern des Alterthums hat Sallust allein die Formen und Ausdrücke eines früheren Zeitraums zu gebrauchen verstanden; im Allgemeinen widerstrebt das Natürliche dieser Art von Nachahmung. Uebrigens war Müller in den Chroniken des Mittelalters so belesen,

daß er oft unwillkürlich in demselben Style ganz natürlich schreibt. Seine Ausdrücke müssen wahr seyn, weil sie das bewirken, was sie in seiner Absicht bewirken sollen.

Bei der Lectüre von Müllers Werken möchte man so gern glauben, daß er eine von den Tugenden besessen, die er so richtig gefühlt hat. Wenigstens ist sein vor kurzem bekannt gewordenes Testament ein Beweis seiner Uneigennützigkeit. Er hinterläßt kein Vermögen, und bittet, daß man zur Bezahlung seiner Schulden seine Manuscripte verkaufe. Wenn sie dazu ausreichen, so erlaubt er sich über seine Uhr zum Vortheil seines Bedienten zu verfügen. „Er wird sie, sagt er, nicht ohne Rührung empfangen, nachdem er sie zwanzig Jahre hindurch aufgezogen hat.“ Die Armuth eines Mannes von so großem Talent ist immer ein ehrenvoller Umstand in seinem Leben; der tausendste Theil des Geistes, der berühmt macht, würde gewiß ausreichen, um alle Berechnungen der Geldgier gelingen zu machen. Es ist immer schön, seine Fähigkeiten dem Ruhme gewidmet zu haben, und man empfindet immer Achtung für die, deren liebster Zweck jenseits des Grabes befindlich ist.

Dreißigstes Capitel.

Herder.

In Deutschland sind die Gelehrten in vieler Hinsicht der achtungswürdigste Verein, den die aufgeklärte Welt darbieten kann; und unter diesen Männern verdient Herder noch einen besonderen Platz. Sein Gemüth, sein Genie und seine Sittlichkeit haben sein Leben verherrlicht. Seine Schriften können in drei verschiedene Beziehungen betrach-

trachtet werden; nämlich Geschichte, Literatur und Theologie. Er hatte sich mit dem Alterthum im Allgemeinen, und mit den orientalischen Sprachen insbesondere beschäftigt. Seine Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit ist von allen deutschen Büchern vielleicht dasjenige, das mit dem meisten Zauber geschrieben ist. Man findet darin nicht dieselbe Tiefe politischer Bemerkungen, welche Montesquieu's Werke über die Ursachen der Größe und des Verfalls der Römer auszeichnet; allein da Herder darauf ausging, den Genius der entferntesten Jahrhunderte zu ergründen, so diente seine Einbildungskraft — eine Eigenschaft, die er im höchsten Grade besaß — vielleicht mehr, als jede andere, dazu, ihn damit bekannt zu machen. Es bedarf einer solchen Fackel, um durch die Dunkelheit zu wandeln, und die verschiedenen Capitel Herders über Persepolis und Babylon, über die Hebräer und Aegyptier, sind eine köstliche Lectüre. Man glaubt an der Seite eines historischen Dichters durch die alte Welt zu gehen; eines Zauberers, welcher die Trümmer mit seinem Stabe berührt und eingesunkene Gebäude vor unsern Augen wieder errichtet.

Selbst an Männer von dem größten Talent macht man in Deutschland die Forderung, daß sie eine ausgebreitete Gelehrsamkeit besitzen sollen, und Kritiker haben dieselbe bei Herdern wenigstens in sofern vermißt, als sie ihm die Gründlichkeit abgesprochen haben. Allein was uns im Gegentheil auffallen könnte, ist die große Mannichfaltigkeit seiner Kenntnisse. Er kannte alle Sprachen, und sein Versuch über die hebräische Poesie ist von allen seinen Werken dasjenige, worin man am besten erkennt, wie weit sein Tact über fremde Nationen reichte. Niemals hat man den Genius eines prophetischen Volks, für welches die poetische Begei-

sterung eine innige Beziehung mit der Gottheit bildete, glücklicher ausgedrückt. Die Irrsale dieses Volks, seine Sitten, die Gedanken, deren es fähig war, die Bilder, die ihm geläufig waren, sind von Herder mit erstaunlichem Scharfsinn angedeutet. Mit Hülfe der gelungensten Vergleichungen sucht er uns eine Idee von der Symmetrie des hebräischen Verses zu machen — von der Rückkehr desselben Gefühls oder desselben Bildes in verschiedenen Ausdrücken, wovon jede Stanze ein Beispiel giebt. Bisweilen vergleicht er diese glänzende Regelmäßigkeit mit zwei Perlenschnüren, welche den Haarwuchs einer schönen Frau umwinden. „Die Kunst und die Natur, sagt er, behalten immer eine gebietende Gleichförmigkeit mitten im Ueberfluß.“ Lieset man die Psalmen der Hebräer nicht in der Ursprache, so ist es unmöglich, ihren Zauber noch stärker zu empfinden, als in dem, was Herder darüber sagt. Seine Einbildungskraft fühlte sich in der occidentalischen Welt beengt; mit Lust athmet er die Düfte Asiens; mit gleicher Lust verbreitete er durch seine Schriften den Weihrauch, den sein Gemüth daselbst gesammelt hatte.

Er zuerst machte die spanischen und portugiesischen Poesieen in Deutschland bekannt, welche seitdem durch A. Wilh. Schlegels Uebersetzungen dahin verpflanzt worden sind. Herder hat eine Sammlung: Volkslieder betitelt, herausgegeben; und diese Sammlung enthält die Romanzen und vereinzelten Poesien, worein sich der National-Charakter und die Einbildungskraft der Völker abgedrückt hat. Hierin kann man die natürliche Poesie studiren; ich meine die, welche der Aufklärung vorangeht. Die angebaute Literatur wird in so kurzer Zeit eine gemachte, künstliche, daß es gut ist, bisweilen zu dem Ursprung aller

Poesie, d. h. zu dem Eindruck der Natur auf den Menschen, ehe er das Universum und sich selbst zergliedert hatte, zurückzukehren. Die Biegsamkeit der deutschen Sprache verträgt sich vielleicht allein mit einer Uebersetzung dieser Naivetäten aus den Sprachen aller Länder, ohne welche man keinen Eindruck von den Volkspoesieen erhält. In diesen Poesieen haben die Wörter durch sich selbst eine gewisse Anmuth, welche uns rührt wie eine Blume, die wir in unserer Kindheit gesehen, oder wie eine Gesangsweise, die wir in früheren Jahren gehört haben. Und diese seltsamen Eindrücke enthalten nicht blos die Geheimnisse der Kunst, sondern selbst die der Seele, wo die Kunst sie geschöpft hat. Die Deutschen zergliedern in ihrer Literatur selbst die zarten Abstufungen, die sich dem Worte versagen, und man könnte ihnen den Vorwurf machen, daß sie es in allen Dingen darauf anlegen, das Unaussprechliche begreiflich zu machen.

In dem vierten Theile dieses Werks werde ich von Herders Schriften über Theologie reden; Geschichte und Literatur finden sich auch darin nicht selten vereinigt. Ein Mann von Genie, der so aufrichtig war, wie Herder, mußte die Religion allen Gedanken, und alle Gedanken der Religion beimischen. Man hat gesagt: seine Schriften hätten große Aehnlichkeit mit einer belebten Unterhaltung. Wahr ist, daß er seinen Werken nicht die methodische Form gegeben hat, die man den Büchern in der Regel giebt. In den Säulengängen und in den Gärten der Akademie erklärte Plato seinen Schülern das System der intellectuellen Welt; und in Herder findet man jene edle Nachläßigkeit des Talents, die mit Ungeduld zu neuen Ideen übergeht. Ein gut construirtes Buch ist eine moderne Erfindung. Die Entdeckung der Buchdruk-

kerei hat die Abtheilungen, die Recapitulationen und das ganze Gepränge der Logik nothwendig gemacht; die meisten philosophischen Werke der Alten sind Abhandlungen oder Gespräche, die man sich als geschriebene Unterhaltungen denkt. Auch Montaigne überließ sich einem natürlichen Gedankenlaufe. Es ist wahr, zu einem solchen Sich gehen lassen gehört eine entschiedene Ueberlegenheit; die Ordnung ergänzt den Reichthum, und wenn die Mittelmäßigkeit sich dem Zufall überlassen wollte, so würde sie gewöhnlich uns auf denselben Punkt zurückbringen, so daß die Mühe umsonst wäre. Aber ein Mann von Genie interessirt am meisten, wenn er zeigt, wie er ist, und wenn seine Bücher mehr improvisirt als componirt scheinen.

Herders Unterhaltung war, wie man sagt, bewundernswerth; und in seinen Werken fühlt man, daß dem so seyn mußte. Auch das fühlt man darin, daß es, wie alle seine Freunde bezeugen, keinen besseren Mann gab. Wenn das literärische Talent denen, die uns noch nicht kennen, Zuneigung für uns einflößen kann, so ist es von allen Geschenken des Himmels das, wovon wir die süßesten Früchte auf Erden einsammlen.

Ein und Dreißigstes Capitel.

Von den literärischen Reichthümern Deutschlands und von seinen berühmtesten Kunstrichtern, Aug. Wilh. und Friedrich Schlegel.

Ich habe in diesem Gemälde der deutschen Literatur die vorzüglichsten Werke zu bezeichnen mich bemüht; allein ich habe darauf Verzicht leisten müssen, eine große Zahl von Männern zu nennen, deren minder bekannte Schriften bei weitem mehr

zur Belehrung Derer, die sie lesen, als zum Ruhme ihrer Verfasser dienen.

Die Abhandlungen über die schönen Künste, die Werke über Gelehrsamkeit und Philosophie gehören zwar nicht unmittelbar der Literatur an, müssen aber gleichwohl zu ihren Reichthümern gerechnet werden. Es giebt in Deutschland Schätze von Ideen und Kenntnissen, welche die übrigen Nationen Europa's in sehr langer Zeit nicht erschöpfen werden.

Auch das poetische Genie, wenn der Himmel uns dasselbe zurückgiebt, könnte einen glücklichen Antrieb von der Liebe für die Natur, für die Künste und die Philosophie erhalten, welche in allen Gegenden Deutschlands gährt. Zum wenigsten aber wage ich die Behauptung, daß Jeder von uns, der sich einer ernsten Arbeit, sie bestehe worin sie wolle, widmen will, in Hinsicht der Geschichte, der Philosophie und des Alterthums die Bekanntschaft der deutschen Schriftsteller, die sich damit beschäftigt haben, nicht entbehren kann.

Frankreich kann sich einer großen Zahl von Gelehrten der ersten Stärke rühmen; allein selten sind in ihnen Kenntnisse mit philosophischem Scharfsinn verbunden gewesen, während beide in Deutschland gegenwärtig beinahe unzertrennlich sind. Die, welche die Unwissenheit als eine Gewährleistung der Anmuth in ihren Schutz nehmen, nennen eine Anzahl von Männern, welche viel Geist und wenig Gelehrsamkeit hatten; allein sie vergessen, daß eben diese Männer das menschliche Herz, so wie es sich in der Welt offenbart, gründlich studirt hatten, und daß ihre Ideen sich hierauf bezogen. Hätten diese über die Verhältnisse der Gesellschaft unterrichteten Männer über Gegenstände der Literatur urtheilen wollen, ohne dieselben zu kennen: so wür-

den sie eben so langweilig geworden seyn, wie der Bürgerliche, wenn er über den Hof spricht.

Als ich das Studium des Deutschen begann, kam es mir vor, als ob ich in eine ganz neue Sphäre träte, worin sich das auffallendste Licht über Alles verbreitete, was ich bis dahin auf eine verworrene Weise empfunden hatte. Seit einiger Zeit lieset man in Frankreich nur Denkwürdigkeiten oder Romane, und wahrlich nicht aus bloßem Flattersinn ist man ernsthafterer Lectüre minder fähig. Der Grund liegt vielmehr darin, daß die Begebenheiten der Revolution, die Franzosen gewöhnt haben, nur auf die Kenntniß der Thatsachen und der Personen einen Werth zu legen. In den deutschen Büchern über die abstractesten Gegenstände findet man die Art von Interesse, welche nach guten Romanen lüstern macht, d. h. nach dem, was sie uns über unser eigenes Herz sagen. Der unterscheidende Charakter der deutschen Literatur besteht darin, daß alles auf das innere Daseyn bezogen wird; und da dies das Geheimniß der Geheimnisse ist, so knüpft sich daran eine gränzenlose Neugierde.

Ehe ich zur Philosophie übergehe, welche in allen Ländern, wo die Literatur frei und mächtig ist, einen Theil derselben ausmacht, werde ich noch einige Worte über das sagen, was man als die Gesetzgebung dieses Reichs betrachten kann; ich meine die Kritik. Kein Zweig der deutschen Literatur ist weiter ausgebildet worden; und wie man in gewissen Städten mehr Aerzte als Kranke antrifft, so giebt es auch in Deutschland bisweilen mehr Kritiker als Autoren. Indeß sind die Zergliederungen Lessings, des Schöpfers der deutschen Prosa, von einer solchen Beschaffenheit, daß sie als Werke betrachtet werden können.

Kant, Göthe, Johann von Müller, die größten Schriftsteller Deutschlands in allen Fächern, haben in die Journäle sogenannte Recensionen von verschiedenen, so eben bekannt gemachten Schriften eingerückt, und diese Recensionen enthalten die tiefsten philosophischen Theorien und die positiven Erkenntnisse. Unter den jüngeren Schriftstellern haben sich Schiller und die beiden Schlegel vor allen übrigen Kunstrichtern vorzüglich ausgezeichnet. Von Kants Schülern ist Schiller der Erste, welcher seine Philosophie auf die Literatur angewendet hat; und in Wahrheit macht es einen so großen Unterschied, ob man von der Seele ausgeht, um über die äußeren Gegenstände zu urtheilen, oder ob man von den äußeren Gegenständen über das, was in der Seele vorgeht, urtheilt, daß alles davon abhängt. Schiller hat zwei Abhandlungen über das Naive und Sintimentale geschrieben, in welchen das sich verkennende und das sich beobachtende Talent mit erstaunlichem Scharfsinn entwickelt worden sind; aber in seinem Versuch über die Anmuth und Würde und in seinen Briefen über die Aesthetik, d. h. die Theorie des Schönen, ist allzu viel Metaphysik. Will man von dem Kunstgenuß reden, für welchen alle Menschen empfänglich sind, so muß man sich immer auf die Eindrücke stützen, die sie erhalten haben, und sich nicht abstracte Formen erlauben, über welche die Spur dieser Eindrücke verloren geht. Schiller hing an der Literatur durch sein Genie und an der Philosophie durch seine Neigung für das Nachsinnen. Seine prosaischen Schriften halten sich innerhalb den Gränzen beider Regionen; indeß versteigt er sich nicht selten in die höchste, und indem er unaufhörlich auf das zurückkommt, was in der Theorie am meisten abstract

ist, verschmäht er die Anwendung als eine unnütze Folge der Prinzipe, die er festgestellt hat.

Eine lebendige Beschreibung der Meisterstücke giebt der Kritik mehr Interesse, als allgemeine Ideen, welche über den Gegenständen schweben, ohne irgend einen zu charakterisiren. Die Metaphysik ist, so zu sagen, die Wissenschaft des Unbeweglichen; alles aber, was der Zeitfolge unterworfen ist, erklärt sich nur aus einer Vermischung von Thatsachen und Reflexionen. Die Deutschen möchten über alle Gegenstände zu vollständigen und von den Umständen durchaus unabhängigen Theorien gelangen: da dies aber unmöglich ist, so muß man nicht auf Thatsachen Verzicht leisten, aus bloßer Furcht, daß sie die Ideen in allzu enge Gränzen einschließen. Die Beispiele allein ätzen, in der Theorie wie in der Praxis, die Vorschriften der Erinnerung ein.

Die Quintessenz von Gedanken, welche gewisse deutsche Werke darbieten, conzentrirt nicht, wie die der Blumen, die stärksten Wohlgerüche; man könnte im Gegentheile sagen: sie sey ein kalter Ueberrest von lebenvollen Bewegungen. Bei dem allen könnte man aus diesen Werken eine Menge höchst interessanter Bemerkungen ziehen, nur, daß sie sich in einander verwirren würden. Seinen Geist immer vorwärts treibend, führt der Autor seine Leser auf einen Punkt, wo die Ideen allzu zart sind, als daß man versuchen könnte, sie anders wohin zu verpflanzen.

Aug. Wilh. Schlegels Schriften sind minder abstract, als Schillers. Da er im Fache der Literatur seltene Kenntnisse besitzt, die es selbst in seinem Vaterlande sind; so wird er durch das Vergnügen, welches er in der Vergleichung verschiedener Sprachen und verschiedener Poesien findet, unaufhörlich zur Anwendung zurückgeführt. Ein

so universeller Gesichtspunkt müßte beinahe als unfehlbar betrachtet werden, wenn die Partheilichkeit ihn nicht bisweilen verrückte: aber diese Partheilichkeit ist nicht willkürlich, und ich werde den Gang und den Zweck derselben angeben, nachdem ich zuvor von Gegenständen geredet haben werde, in welchen sie nicht zum Vorschein tritt.

A. W. Schlegel hat zu Wien Vorlesungen über die dramatische Literatur gehalten, welche alles, was seit den Griechen bis auf unsre Zeiten Merkwürdiges für das Theater geschrieben worden ist, umfassen. Keine trockene Nomenclatur von den Arbeiten der verschiedenen Autoren! Der Geist jeder Literatur ist in diesen Vorlesungen mit der Einbildungskraft eines Dichters aufgefaßt, und man fühlt, daß es, um solche Resultate zu geben, außerordentlicher Studien bedarf, wiewohl die Gelehrsamkeit sich in diesem Werke, nur in der vollendeten Kenntniß der Meisterwerke bemerkbar macht. Auf wenigen Seiten genießt man die Arbeit eines ganzen Lebens; jedes, über einen Autor ausgesprochene Urtheil, jedes den Schriftstellern, von welchen die Rede ist, beigelegte Epitheton, ist schön und gerecht, genau und belebt. A. W. Schlegel hat die Kunst gefunden, die Meisterwerke der Poesie wie die Wunder der Natur zu behandeln, und sie mit lebhaften Farben, welche der Wahrheit der Zeichnung keinesweges schaden, auszumalen. Denn, man kann es nicht genug wiederholen, die Einbildungskraft, weit entfernt, eine Feindin der Wahrheit zu seyn, hebt dieselbe mehr hervor, als irgend ein anderes Vermögen unseres Geistes, und alle die, welche sich auf sie stützen, um übertriebene oder unbestimmte Ausdrücke zu entschuldigen, sind zum wenigsten eben so sehr von Poesie, als von Vernunft verlassen.

Die Zergliederung der Principe, worauf Tragödie und Komödie sich gründen, ist in A. W. Schlegels Vorlesungen mit großer philosophischer Tiefe verhandelt worden. Dergleichen Verdienst findet sich oft unter deutschen Schriftstellern; allein in der Kunst, Enthusiasmus einzuflößen für die großen Köpfe, die er selbst bewundert, hat Schlegel seines Gleichen nicht. Im Allgemeinen zeigt er sich als einen Anhänger des einfachen Geschmacks, bisweilen sogar des rohen; allein er macht in dieser seiner Ansicht eine Ausnahme zum Vortheil der mittäglichen Völker. Ihre Wortspiele und ihre Concetti sind kein Gegenstand seines Tadels; er verabscheut das Manierirte, welches aus dem Geiste der Gesellschaft erwächst, dagegen gefällt ihm das, was von dem Luxus der Einbildungskraft und poetischen Werken herrührt, wie Verschwendung der Farben und der Wohlgerüche in der Natur. Nachdem sich Schlegel durch seine Uebersetzung des Shakespear einen großen Ruf erworben hatte, hat er für Calderon eine eben so lebhafte Liebe gefaßt, wiewohl sie immer von der verschieden ist, welche Shakespear einflößen kann. Denn in eben dem Maaße, worin der englische Schriftsteller tief und düster in der Kenntniß des Menschen Herzens ist, in eben diesem Maaße überläßt sich der spanische Dichter mit Sanftheit und Zauber der Schönheit des Lebens, der Aufrichtigkeit des Glaubens, und dem vollen Glanze der Tugenden, welcher die Sonne des Gemüths verherrlicht.

Ich befand mich zu Wien, als Schlegel daselbst seine Vorlesungen hielt. Nur Geist und Belehrung erwartete ich von Vorlesungen, welche den Unterricht zum Zweck hatten; ich war erstaunt, einen Kunstrichter zu hören, der beredt war, wie ein Redner, und, weit davon entfernt, sich bei Män-

geln aufzuhalten, die uns eine Nahrung für die eifersüchtige Mittelmäßigkeit sind, es nur darauf anlegte, das schöpferische Genie wieder zu beleben.

Die spanische Literatur ist wenig gekannt. Gerade sie war der Gegenstand einer der schönsten Vorlesungen, denen ich beiwohnte. A. W. Schlegel malte uns diese ritterliche Nation, deren Dichter Krieger, und deren Krieger Dichter waren. Er führte den Grafen de Ercilla an, der seine Araucana bald unter einem Zelte, bald auf den Wellen des Oceans, bald am Fuße der Cordilleras schrieb, während er empörte Wilden bekriegte. Garcilaso, einer von den Abkömmlingen der Incas, schrieb seine Liebesgedichte auf den Trümmern von Karthago, und starb bei dem Sturm auf Tunis. *) Cervantes wurde in der Schlacht von Lepanto schwer verwundet; Lopez de Vega entrann, wie durch ein Wunder, dem Untergange der unüberwindlichen Armada, und Calderon diente als un-

*) Hier ist ein Irrthum, welcher um so mehr berichtigt werden muß, weil er sonst einem Gelehrten zur Last fallen würde, dessen Genauigkeit ganz Deutschland kennt. — Garcilaso (de la Vega) war nicht der Abkömmling der Incas, sondern der Sohn eines Vaters gleichen Namens, der unter der Regierung Ferdinands des Fünften Staatsrath und Groß-Compthur des Santiago-Ordens war. Garcilaso der Dichter wurde 1503 geboren, und starb 1536. Er lebte folglich in einer Periode, wo man in Spanien schwerlich viel von den Incas wußte. Ob er auf den Trümmern von Karthago gedichtet habe, mag dahin gestellt bleiben; gewiß aber ist, daß er nicht bei dem Sturm auf Tunis blieb. Er wurde in einem Alter von 32 Jahren auf dem Rückzuge von Marseille schwer verwundet, und starb zu Nizza, von wo sein Leichnam, zwei Jahre nach seinem Tode, nach Toledo gebracht wurde. Den Feldzug nach Tunis hat er blos mitgemacht. (Anm. d. Uebers.)

erschrockener Soldat in den Kriegen von Flandern und Italien.

Religion und Krieg vermischten sich bei den Spaniern mehr, als bei jeder anderen Nation. Durch fortgesetzte Kämpfe vertrieben sie die Mauren aus ihrem Schooße; und man konnte sie als die Vorhut der europäischen Christenheit betrachten. Von den Arabern eroberten sie ihre Kirchen; ein Act ihrer Gottesverehrung war eine Trophee für ihre Waffen, und ihr triumphirender Glaube, bisweilen bis zum Fanatismus gesteigert, vermischte sich mit dem Gefühl der Ehre, und gab ihrem Charakter eine ausgezeichnete Würde. Dieser Ernst mit Einbildungskraft gemischt, diese Fröhlichkeit sogar, welche dem Ernsthaften nichts von seinen tieferen Empfindungen raubt, offenbart sich in der spanischen Literatur, die aus lauter Fictionen und Dichtungen besteht, von welchen Religion, Liebe und kriegerische Thaten der Gegenstand sind. Man hätte sagen mögen, daß um die Zeit, wo die neue Welt entdeckt wurde, die Schätze einer anderen Halbkugel den Reichthümern der Einbildungskraft eben sowohl zu Statten kamen, als denen des Staats, und daß im Gebiete der Poesie, wie in dem Gebiete Carls des Fünften, die Sonne gar nicht aufhörte, den Horizont zu erhellen.

A. W. Schlegels Zuhörer waren von diesem Gemälde tief gerührt, und die deutsche Sprache, deren er sich mit Zierlichkeit bediente, umgab die volltönenden Namen des Spanischen mit tiefen Gedanken und rührenden Ausdrücken: diese Namen, welche nicht ausgesprochen werden können, ohne daß die Einbildungskraft die Pommeranzenhaine des Königreichs Granada und die Palläste der maurischen Könige zu sehen glaubt. *)

---

*) A. W. Schlegel, den ich hier als den ersten Kunst-

Man kann A. W. Schlegels Manier, wenn er von Poesie spricht, mit Winkelmanns Manier in seinen Beschreibungen alter Denkmäler vergleichen; und nur so ist man Kunstrichter auf eine würdige Weise. Alle Menschen vom Metier genügen, so lange es nur darauf ankommt, die Fehler oder Nachläßigkeiten nachzuweisen, die man zu vermeiden hat; aber nach dem Genie giebt es nichts, das ihm so ähnlich wäre, als die Kraft, es zu erkennen und zu bewundern.

Da Friedrich Schlegel sich mit der Philosophie beschäftigt hat: so hat er sich der Literatur minder ausschließend gewidmet, als sein Bruder. Inzwischen vereinigt die Abhandlung, die er über die intellectuelle Kultur der Griechen und Römer geschrieben hat, in einem engen Raume Ansichten und Resultate der ersten Ordnung. Friedrich Schlegel ist einer von den berühmten Männern Deutschlands, dessen Geist sehr viel Eigenthümlichkeit hat; allein weit entfernt, sich dieser Eigenthümlichkeit zu vertrauen, hat er sie durch unermeßliche Studien unterstützen wollen. Es ist ein starker Beweis von Achtung für das menschliche Geschlecht, wenn man zu demselben nicht allein aus sich selbst, und ohne sich gewissenhaft um das von unseren Vorgängern hin-

---

richter Deutschlands im Fache der Literatur anführe, ist Verfasser einer vor kurzem in französischer Sprache erschienenen Brochüre, welche den Titel führt: Betrachtungen über das Continentalsystem. Derselbe A. W. Schlegel hat auch vor einigen Jahren zu Paris eine Vergleichung der Phädra des Euripides und der des Racine drucken lassen. Sie machte großen Lärm unter den Pariser Literatoren; aber niemand konnte läugnen, daß Schlegel, wenn gleich ein Deutscher, das Französische gut genug schrieb, um das Recht zu haben, über Racine zu sprachen.

terlassene Erbtheil bekümmert zu haben, spricht. In Hinsicht der Reichthümer des menschlichen Geistes sind die Deutschen die wahren Eigenthümer; die, welche sich an ihren natürlichen Einsichten halten, sind in Vergleichung mit ihnen nur Vorfechter.

Jetzt, nachdem ich den seltenen Talenten der beiden Schlegel habe Gerechtigkeit widerfahren lassen, muß untersucht werden, worin die Partheilichkeit besteht, die man ihnen zum Vorwurf macht, und von welcher mehrere ihrer Schriften nicht freigesprochen werden können. Sie neigen sichtbar zum Mittelalter und zu den Meinungen hin, welche dieser Epoche eigen waren. Das Ritterthum ohne Flecken, der Glaube ohne Gränzen, und die Poesie ohne Reflexion, scheinen ihnen unzertrennlich, und sie möchten die Geister und Gemüther gern in diese alte Bahn zurückführen. A. Wilh. Schlegel drückt seine Bewunderung für das Mittelalter in mehrern seiner Schriften aus, besonders aber in den beiden folgenden Stanzen:

Eins war Europa in den großen Zeiten,
Ein Vaterland, deß Boden hehr entsprossen,
Was Edle kann in Tod und Leben leiten.
Ein Ritterthum schuf Kämpfer zu Genossen,
Für Einen Glauben wollten alle streiten,
Die Herzen waren Einer Lieb' erschlossen;
Da war auch Eine Poesie erklungen,
In Einem Sinn, nur in verschiednen Zungen!

Nun ist der Vorzeit hohe Kraft zerronnen,
Man wagt es, sie der Barbarei zu zeihen.
Sie haben enge Weisheit sich ersonnen:
Was Ohnmacht nicht begreift, sind Träumereien.
Doch, mit unheiligem Gemüth begonnen,
Will nichts, was göttlich ist von Art, gedeihen.
Ach, diese Zeit hat Glauben nicht, noch Liebe:
Wo wäre denn die Hoffnung, die ihr bliebe?

— Meinungen, deren Tendenz so bestimmt angegeben ist, müssen nothwendig die Unpartheilich-

keit der Urtheile über Werke der Kunst erschüttern. Ohne allen Zweifel — und ich habe es im Laufe dieser Schrift unaufhörlich wiederholt — ohne allen Zweifel ist sehr zu wünschen, daß die moderne Literatur auf unsere Geschichte und unseren Glauben gegründet werde. Daraus folgt aber nicht, daß die literärischen Produkte des Mittelalters als wirklich gute Produkte betrachtet werden können. Ihre kräftige Einfalt, der reine und gesetzliche Charakter, der sich darin offenbart, erregen ein lebhaftes Interesse; aber die Kenntniß des Alterthums und die Fortschritte der Civilisation haben uns Vortheile verschafft, die keineswegs zu verachten sind. Es kommt darauf nicht an, wie man die Kunst rückgängig mache, sondern, wie man, so weit es möglich ist, die verschiedenen Eigenschaften vereinige, die in verschiedenen Epochen in dem menschlichen Geiste entwickelt worden sind.

Man hat die beiden Schlegel der Ungerechtigkeit gegen die französische Literatur beschuldigt. Gleichwohl hat es niemals Schriftsteller gegeben, welche mit mehr Enthusiasmus von dem Genie der Troubadours und von dem französischen Ritterthum gesprochen haben, das in der That in Europa nicht seines Gleichen hatte, als es, im höchsten Grade, Geist und Rechtlichkeit, Anmuth und Offenheit, Muth und Fröhlichkeit, die rührendste Einfachheit und die geistreichste Naivetät verband. Allein die deutschen Kunstrichter haben freilich behauptet, daß die unterscheidenden Züge des französischen Charakters sich während der Regierung Ludwigs des Vierzehnten verwischt haben. In den sogenannten klassischen Jahrhunderten, sagen sie, verliert die Literatur an Originalität, was sie an Korrektheit gewinnt; und so haben sie besonders unsere Dichter mit sehr kräftigen Argumenten und

Mitteln angegriffen. Der allgemeine Geist dieser Kunstrichter ist derselbe, den Rousseau in seinen Brief gegen die französische Musik an den Tag gelegt hat. Sie glauben in vielen von unseren Tragödien die Art von pomphafter Ziererei zu finden, welche Rousseau einem Lully und Rameau zum Vorwurf macht, und sie behaupten, daß derselbe Geschmack, welcher einem Coypel und Boucher in der Malerei, und einem Ritter Bernin in der Bildhauerei den Vorzug verschaffte, der Poesie den Aufschwung verbietet, der allein einen göttlichen Genuß daraus macht. Endlich fühlen sie sich versucht, auf unsere Manier, die schönen Künste aufzufassen und zu lieben, Corneille's so oft angeführten Verse anzuwenden:

Othon à la princesse a fait un compliment
Plus en homme d'esprit qu'en veritable amant.

A. W. Schlegel huldigt indessen den Meisten von unseren großen Autoren. Das Einzige, was er beweisen möchte, ist, daß seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts die manierirte Gattung in ganz Europa vorgeherrscht hat, und daß darüber der kühne Geist verloren gegangen ist, der die Schriftsteller und Künstler beim Wiederaufleben der Wissenschaften beseelte. In den Gemälden und Bas-Reliefs, wo Ludwig der Vierzehnte bald als Jupiter, bald als Herkules dargestellt ist, erscheint er nackt, oder auch mit einer Löwenhaut umgeben, aber nie fehlt seine große Perrücke. Die Schriftsteller der neuen Schule behaupten, man könne diese große Perrücke auf die Physiognomie der schönen Künste im siebzehnten Jahrhundert anwenden. Es mischte sich immer eine gezwungene Artigkeit ein, wovon eine erkünstelte Größe die Ursache war.

Immer ist es interessant, diese Ansicht zu un-

tersuchen, trotz den zahllosen Einwürfen, die sich dagegen machen lassen. Ausgemacht ist wenigstens, daß diese deutschen Aristarchen ins Ziel getroffen haben, weil sie von allen Schriftstellern seit Lessing diejenigen sind, die das Meiste beigetragen haben, die Nachahmung der französischen Literatur in Deutschland aus der Mode zu bringen. Aber aus Furcht vor dem französischen Geschmack haben sie den deutschen nicht vervollkommnet, und nicht selten haben sie sehr richtige Bemerkungen blos deshalb verworfen, weil sie von französischen Schriftstellern herrührten.

In Deutschland versteht man nicht, ein Buch zu machen. Selten bringt man die Ordnung und Methode an, welche die Ideen in dem Kopfe des Lesers klassificiren. Ueber dergleichen Mängel ermüden die Franzosen, nicht weil sie ungeduldig sind, sondern weil ihnen ein richtiger Geist beiwohnt. In den deutschen Poesieen sind die Erdichtungen nicht in den festen und abgemessenen Umrissen entworfen, welche ihre Wirkung sichern, und das Unbestimmte der Einbildungskraft entspricht der Dunkelheit des Gedankens. Wenn endlich die bisarren und gemeinen Späße sogenannter komischer Werke geschmacklos sind: so rührt dies nicht von einer Stärke des Natürlichen her, wohl aber daher, daß eine erzwungene Energie vollkommen eben so lächerlich ist, als eine erzwungene Anmuth. Ich mache mich lebhaft, sagte ein Deutscher, indem er zum Fenster hinaussprang. Wenn man sich zu etwas macht, so ist man nichts. Man muß zu dem guten französischen Geschmack zurückkehren, um das Gegenmittel gegen die kräftige Uebertreibung einiger Deutschen zu finden, so wie man sich von der dogmatischen Frivolität einiger Franzosen nur durch den Tiefsinn der Deutschen retten kann.

Nationen müssen sich einander zu Führern dienen, und alle würden Unrecht haben, wenn sie sich der Einsichten beraubten, die sie sich gegenseitig gewähren können. Es ist etwas ganz Besonderes in dem Unterschiede des einen Volkes von dem anderen: das Klima, der Anblick der Natur, die Sprache, die Regierung, besonders aber die Begebenheiten der Geschichte — eine Macht, welche noch außerordentlicher ist, als die übrigen alle — tragen zu diesen Verschiedenheiten bei, und kein Mensch, wie groß auch seine Einsicht seyn möge, vermag zu errathen, was sich auf eine natürliche Weise in dem Geiste eines Anderen entwickelt, der auf einem verschiedenen Boden lebt, und eine andere Luft athmet. Man wird sich also in jedem Lande wohl dabei befinden, fremde Gedanken aufzunehmen; denn, was diesen Punkt betrift: so macht die Gastfreundschaft das Glück des Empfängers.

Zwei und dreißigstes Capitel.

Von den schönen Künsten in Deutschland.

Im Allgemeinen haben die Deutschen mehr Empfänglichkeit für die Kunst, als sie Geschicklichkeit besitzen, diese Kunst auszuüben. Kaum haben sie einen Eindruck erhalten, so ziehen sie daraus eine Menge Ideen. Sie sprechen viel von Geheimniß, aber nur um es zu offenbaren, und man kann keine Art von Eigenthümlichkeit in Deutschland aufweisen, ohne daß Jeder erklären will, wie man dazu gekommen ist. Dies ist ein wesentlicher Nachtheil; vorzüglich für die Künste, wo alles Sensation ist. Sie werden zergliedert, ehe man sie gefühlt hat, und wenn man hinterher auch sagt, daß die Zergliederung überflüssig sey: so hat man

doch die Frucht von dem Baum des Erkenntnisses genossen, und die Unschuld des Talents ist dahin.

Nicht, daß ich in Beziehung auf die Künste jene Unwissenheit empfehlen möchte, die ich in Dingen der Literatur zu tadeln nicht aufgehört habe. Allein man muß unterscheiden zwischen den Studien, die sich auf die Ausübung der Kunst beziehen, und zwischen denen, welche die Theorie des Talents zum ausschließenden Gegenstande haben. Diese, wenn sie allzuweit getrieben worden, ersticken die Erfindung. Man wird verwirrt durch die Zurückerinnerung an Alles, was über ein Meisterwerk gesagt worden ist; man fühlt zwischen sich und dem Gegenstande, den man mahlen will, eine Menge von Abhandlungen über Mahlerei und Bildhauerei, über das Ideale und das Reale; und der Künstler ist nicht mehr allein mit der Natur. Ohne allen Zweifel ist die Aufmunterung der Geist aller dieser Handlungen; allein durch allzu viel Aufmunterung ermüdet man das Genie, wie man es durch allzu viel Zwang erstickt, und in Dingen, die von der Einbildungskraft abhängen, bedarf es einer so glücklichen Mischung von Hindernissen und Erleichterungen, daß Jahrhunderte vergehen können, ohne daß man den eben rechten Punkt erreicht, wo die Blüthe des menschlichen Geistes in ihrer ganzen Kraft hervorbricht.

Vor der Reformation hatten die Deutschen eine Schule der Mahlerei, welche die italienische Schule nicht verschmähete. Albrecht Dürer, Lucas Cranach, Holbein, haben in ihrer Manier zu mahlen, Aehnlichkeit mit den Vorgängern Raphaels, Perugino, Andreas Mantegna u. s. w. Holbein nähert sich dem Leonardo da Vinci. Im Ganzen ist indeß in der deutschen Schule mehr Härte, als in der italienischen, wenn gleich nicht weniger Ausdruck und Andacht in

den Physiognomien. Die Mahler des fünfzehnten Jahrhunderts besaßen wenig Kenntniß von den Mitteln der Kunst; dafür bricht aus ihren Werken eine rührende Treuherzigkeit und Bescheidenheit hervor. Man entdeckt keine Ansprüche auf ehrgeizige Wirkungen; man fühlt nur jene innige Bewegung, für welche alle Menschen von Talent eine Sprache suchen, um nicht auszuscheiden, ohne ihren Zeitgenossen ihr Gemüth mitgetheilt zu haben.

In den Gemählden des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts sind die Falten der Gewänder ganz gerade, die Kopfbekleidung ein wenig starr und die Stellungen höchst einfach; allein in dem Ausdruck der Figuren ist etwas, das man zu betrachten nicht ermüdet. Gemählde, welche die christliche Religion eingehaucht hat, bewirken einen Eindruck, der mit dem der Psalmen große Aehnlichkeit hat, welche die Poesie mit der Frömmigkeit so bezaubernd vermischen.

Die zweite und schönere Epoche der Mahlerei war die, wo die Mahler die Wahrheit des Mittelalters beibehielten, indem sie ihr den vollen Glanz der Kunst beigesellten. Bei den Deutschen entspricht nichts dem Jahrhundert Leo's des Zehnten. Gegen das Ende des siebzehnten bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts geriethen die schönen Künste beinahe allenthalben in einen sonderbaren Verfall. Der Geschmack artete in Affectation aus. Jetzt offenbarte sich der große Einfluß Winkelmanns nicht blos auf sein Vaterland, sondern auch auf das übrige Europa. Seine Schriften gaben jeder künstlerischen Einbildungskraft die Richtung nach dem Studium und der Bewunderung der Denkmäler des Alterthums. Er verstand sich aber besser auf Bildhauerei, als auf Mahlerei; auch bestimmte er die Mahler, in ihre Werke mehr

kolo=

kolorirte Statuen aufzunehmen, als allenthalben die lebendige Natur fühlbar zu machen. Indeß verliert die Mahlerei durch Annäherung an die Bildhauerei den besten Theil ihres Zaubers; denn die Täuschung, welche der einen nothwendig ist, steht den unbeweglichen und ausgesprochenen Formen der anderen entgegen. Nehmen die Mahler ausschließend die antike Schönheit zum Modell, welche sie nur aus Statuen kennen: so begegnet ihnen, was man der klassischen Literatur der Modernen zum Vorwurf macht, nähmlich, daß sie die Wirkungen der Kunst nicht in ihrer eigenen Begeisterung schöpfen.

Mengs, ein deutscher Mahler, hat sich in seinen Schriften über die Kunst als einen philosophischen Denker gezeigt. Als Winkelmanns Freund, theilte er dessen Bewunderung für die Antike. Gleichwohl hat er sehr oft die Fehler vermieden, welche man den, durch Winkelmanns Schriften gebildeten Mahlern zum Vorwurf machen kann: Künstlern, die sich größten Theils auf die Nachbildung der alten Meisterstücke beschränken. Mengs hatte sich auch den Corregio zum Muster genommen, d. h. einen Meister, der sich in seinen Gemählden von der Gattung der Bildhauerei entfernt, und in seinem Helldunkel die unbestimmten und köstlichen Eindrücke der Melodie zurückruft.

Bis zu dem Augenblick, wo die neue Schule ihren Einfluß auch auf die schönen Künste erstreckte, hatten die deutschen Künstler beinahe ohne Ausnahme Winkelmanns Meinungen angenommen. Göthe, dessen universellen Geist wir allenthalben wiederfinden, hat in seinen Werken gezeigt, daß er den wahren Genius der Mahlerei weit besser begriff, als Winkelmann. Doch, wie dieser, überzeugt, daß die Gegenstände der christlichen Welt der Kunst nicht günstig sind, sucht er den Enthu-

siasmus für die Mythologie der Alten wieder zu erwecken; und dies ist ein Versuch, der nie gelingen kann. Vielleicht sind wir, in Hinsicht der schönen Künste, gleich unfähig Christen oder Heiden zu seyn; allein, wenn die schöpferische Einbildungskraft zu irgend einer Zeit in dem Menschen wieder aufleben sollte, so wird sie sich nicht durch Nachahmung der Alten fühlbar machen.

Die neue Schule behauptet in den schönen Künsten dasselbe System wie in der Literatur: sie erklärt nämlich das Christenthum ganz laut für die Quelle des Genies der Modernen. Die Schriftsteller dieser Schule charakterisiren auch auf eine ganz neue Weise das, was in der gothischen Baukunst zu den religiösen Gefühlen der Christen paßt. Daraus folgt nun freilich nicht, daß die Modernen nur gothische Kirchen bauen können und dürfen; weder Kunst noch Natur wiederholen sich. Das Einzige, worauf es ankommt bei dem gegenwärtigen Schweigen des Talents, ist, die Verachtung zu beseitigen, die man auf alle Schöpfungen des Mittelalters hat werfen wollen. Unstreitig brauchen wir sie nicht anzunehmen: aber nichts schadet der Entwickelung des Genies mehr, als alles Originelle als barbarisch zu betrachten.

Ich habe, als ich von Deutschland redete, bereits die Bemerkung gemacht, daß es daselbst wenig merkwürdige moderne Gebäude gebe. Im Norden von Deutschland erblickt man im Ganzen nur gothische Denkmäler, und die Natur und die Poesie unterstützen die Stimmungen des Gemüths, welchen aus diesen Denkmälern hervorgehen. Ein deutscher Schriftsteller, Namens Görres, hat eine interessante Beschreibung von einer alten Kirche geliefert. Man sieht, sagt er, Figuren von Rittern, welche mit gefalteten Händen auf einem Grabmal

knieen. Oben sind einige wunderbare Seltenheiten Asiens angebracht, welche nur da zu seyn scheinen, um, als stumme Zeugen, die Reise des Verstorbenen nach dem gelobten Lande zu bestätigen. Die dunklen Bogengänge der Kirche bedecken die Entschlafenen mit ihren Schatten; und man könnte glauben, man befinde sich in einem Walde, dessen Zweige und Blätter der Tod dermaßen durchdrungen hat, daß sie sich nicht wiegen und bewegen können, wenn die Jahrhunderte, gleich den Nachtwinden, sich fangen in ihren verlängerten Gewölben. Die Orgel läßt in der Kirche ihre majestätischen Töne hören; bronzene Inschriften, halb zerstört von dem feuchten Hauch der Zeit, deuten verworren die Großthaten an, die, nachdem sie lange glänzende Wahrheit gewesen sind, nun wieder zur Fabel werden.

Wenn man sich in Deutschland mit den Künsten beschäftigt, so möchte man immer lieber von den Schriftstellern, als von den Künstlern reden. In jeder Beziehung sind die Deutschen stärker in der Theorie, als in der Praxis, und der Norden ist den Künsten, welche das Auge treffen, so wenig günstig, daß man sagen möchte, es sey ihm nur der Geist des Nachdenkens gegeben worden, um dem Süden zum Zuschauer zu dienen.

Man findet in Deutschland eine Menge Bildergallerien und Sammlungen von Zeichnungen, welche die Liebe für die Künste in allen Classen der Gesellschaft voraussetzen. Bei großen Herrn und bei Gelehrten vom ersten Range trifft man Copien von den Meisterstücken des Alterthums. Göthe's Haus ist in dieser Hinsicht besonders merkwürdig. Er liebt nicht blos das Vergnügen, welches der Anblick von Statuen und Gemählden großer Meister gewähren kann; er glaubt sogar, daß Genie und Gemüth dadurch gewinnen. „Ich würde vollkommner werden, sagt er, wenn ich den

Kopf des olympischen Jupiter, den die Alten so sehr bewundert haben, vor Augen hätte." Mehrere ausgezeichnete Mahler haben sich in Dresden niedergelassen; die Meisterwerke der dortigen Gallerie wecken Talent und Nacheiferung. Jene Jungfrau Raphaels, welche zwei Kinder betrachten, ist für sich allein ein Schatz für die Künste; in dieser Figur ist eine Erhebung und eine Reinheit, welche das Ideal der Religion und der inneren Stärke des Gemüths ist. Die Vollkommenheit der Züge ist in diesem Gemälde nur ein Symbol; die langen Gewänder, ein Ausdruck der Schaam, wenden alles Interesse auf das Gesicht hin, und die Physiognomie, noch bewundernswürdiger, als die Züge, ist gewissermaßen die himmlische Schönheit, welche sich durch die irdische offenbaret. Das Christuskind, das die Mutter in ihren Armen hält, ist höchstens zwei Jahre alt; allein der Mahler hat die mächtige Kraft des himmlischen Wesens in dem kaum gebildeten Gesichte auf eine wunderbare Weise auszudrücken gewußt. Der Blick der kindlichen Engel, welche unten angebracht sind, ist entzückend; nur die Unschuld dieses Alters hat noch Zauber neben der himmlischen Reinheit. Ihr Erstaunen beim Anblick der strahlenden Jungfrau gleicht nicht der Ueberraschung, welche Menschen empfinden könnten; ihre Miene sagt, daß sie mit Vertrauen anbeten, weil sie in ihr eine Bewohnerin desselben Himmels erkennen, den sie vor kurzem verlassen haben.

Correggio's Nacht ist, nach Raphaels Jungfrau, das schönste Meisterwerk der Dresdner Gallerie. Man hat die Anbetung der Hirten sehr oft dargestellt; allein da die Neuheit des Gegenstandes so viel als nichts ist in dem Vergnügen, welches die Malerei verursacht, so reicht die Art und

Weise, wie das Gemälde Correggio's gedacht ist, für die Bewunderung desselben aus. In der Mitte der Nacht erhält das Kind auf dem Schooße seiner Mutter die Huldigungen der Hirten. Das Licht, welches von dem Heiligenschein, der sein Haupt umgiebt, ausgeht, hat etwas Erhabenes. Die Personen, welche fern von dem göttlichen Kinde in dem Hintergrunde des Gemäldes gestellt sind, befinden sich noch in der Dunkelheit, und man möchte sagen, diese Dunkelheit sey das Sinnbild des menschlichen Lebens, ehe die Offenbarung es aufgehellet hatte.

Unter den verschiedenen Gemälden moderner Künstler zu Dresden erinnere ich mich eines Kopfs von Dante, welcher ein wenig den Charakter der Figur Ossians in dem schönen Gemälde von Gerard hatte. Diese Analogie ist glücklich. Dante und Fingals Sohn können sich über Jahrhunderte und Wolken hin die Hände reichen.

Ein Gemälde von Hartmann stellt den Besuch der Magdalena und der beiden Frauen, Maria genannt, am Grabe Christi vor. Ihnen erscheint der Engel, um ihnen anzukündigen, daß Christus auferstanden ist. Der geöffnete Sarg, welcher keine sterblichen Ueberreste mehr enthält, die Frauen, von bewundernswürdiger Schönheit, die ihre Blicke gegen den Himmel wenden, um daselbst denjenigen wieder zu sehen, welchen sie in den Schatten des Grabes gesucht hatten, bilden ein Gemälde, das zugleich malerisch und dramatisch ist.

Schick, ein anderer deutscher Künstler, der sich jetzt zu Rom niedergelassen hat, ist Urheber eines Gemäldes, welches das erste Opfer Noah's nach der Sündfluth vorstellt. Die Natur, durch die Gewässer verjüngt, scheint eine neue Frischheit erhalten zu haben; die Thiere haben die Miene

der Vertraulichkeit mit den Patriarchen und dessen Kindern, weil sie gemeinschaftlich der allgemeinen Fluth entgangen sind. Das Grün, die Blumen und der Himmel sind gemalt mit lebhaften und natürlichen Farben, welche die Sensation von orientalischen Landschaften zurückrufen. Mehrere andere Künstler bemühen sich, wie Schick, dem neuen System, das in der literarischen Poesie eingeführt, oder vielmehr erneuert ist, zu folgen; aber die Künste bedürfen der Reichthümer, und große Glücksgüter sind in den verschiedenen Städten Deutschlands zerstreut. Außerdem besteht in Deutschland der wirkliche Fortschritt, den man gemacht hat, darin, daß man die alten Meister ihrem Geiste nach fühlt und copirt. Das ursprüngliche Genie hat sich daselbst noch nicht stark ausgesprochen.

Die Bildhauerei ist in Deutschland mit keinem sonderlichen Erfolg geübt worden, theils weil es an Marmor fehlt, welcher die Meisterwerke unsterblich macht, theils weil die Deutschen weder den Tact noch die Anmuth der Stellungen und Gesten haben, welche die Gymnastik oder der Tanz allein erleichtern können. Bei dem allen rivalisirt ein Däne, Namens Thorwaldsen, der sich in Deutschland gebildet hat, gegenwärtig zu Rom mit Canova und sein Jason gleicht dem, den Pindar als den schönsten Mann beschreibt; ein Vließ liegt um seinen linken Arm, eine Lanze trägt er in der Hand, und die Ruhe der Kraft charakterisirt den Helden.

Ich habe bereits gesagt, daß die Bildhauerei im Allgemeinen dabei verliert, daß der Tanz so ganz vernachläßigt wird. Das einzige Phänomen, welches es in dieser Kunst in Deutschland giebt, ist Ida Brun, ein junges Mädchen, welches durch sein gesellschaftliches Daseyn von dem Künstlerleben geschieden ist. Ida Brun hat von der

Natur und von ihrer Mutter ein unsägliches Talent erhalten, die rührendsten Gemälde, oder die schönsten Statuen durch einfache Stellungen darzustellen; ihr Tanz ist nur eine Folgereihe flüchtiger Meisterwerke, von welchen man jedes für immer festhalten möchte. Es ist wahr, daß ihre Mutter in ihrer Einbildungskraft alles geschaffen hat, was die Tochter den Blicken malt; die Poesieen von Friederike Brun lassen in der Kunst und der Natur tausend neue Reichthümer entdecken, welche die zerstreuten Blicke bisher nicht wahrgenommen hatten. Ich habe die junge Ida als Kind die Althea machen sehen, wie sie bereit ist, den Brand, an welchem das Leben ihres Sohnes Meleager hängt, zu verbrennen. Ohne Worte drückte sie den Schmerz, die Kämpfe und den fürchterlichen Entschluß einer Mutter aus; ihre belebten Blicke dienten unstreitig zur Darstellung dessen, was in ihrem Herzen vorging; allein die Kunst, ihre Gebehrden zu verändern, und den Purpurmantel, womit sie bekleidet war, zu drappiren, brachte zum wenigsten eine eben so große Wirkung hervor, wie ihre Physiognomie. Bisweilen verweilte sie länger in einer Stellung, und jedesmal hätte ein Maler nichts besseres erfinden können, als das von ihr improvisirte Gemälde. Ein solches Talent ist einzig. Ich glaube indeß, daß man in Deutschland sich mit besserem Erfolg auf den pantomimischen Tanz legen wird, als auf den, der, wie in Frankreich, blos in der Anmuth und Beweglichkeit des Körpers besteht.

Die Deutschen zeichnen sich in der Instrumentalmusik aus. Die Kenntnisse, die sie erfordert, und die Geduld, deren es zu ihrer Ausführung bedarf, sind ihnen ganz natürlich; sie besitzen auch Komponisten von sehr mannigfaltiger und

sehr fruchtbarer Einbildungskraft. Nur eine Einwendung möchte ich gegen ihr Genie als Musiker machen: sie bringen zu viel Geist in ihre Werke, sie denken zu viel über das, was sie machen. In den schönen Künsten steht der Instinkt über dem Gedanken. Die deutschen Componisten folgen dem Sinn der Worte allzu genau; freilich ein großes Verdienst für die, welche die Worte höher achten, als die Musik, wobei sich auch nicht leugnen läßt, daß der Mangel an Uebereinstimmung zwischen dem Sinn der einen und dem Ausdruck der anderen sehr unangenehm seyn werde. Indeß die Italiener, welche die wahren Natur-Musiker sind, passen die Gesangsweisen den Worten nur auf sehr allgemeine Weise an. Da in Romanzen, in Gassenliedern wenig Musik ist, so mag man dies Wenige den Worten unterwerfen; aber in den großen Wirkungen der Melodie muß man das Gemüth durch eine unmittelbare Sensation bestürmen.

Die, welche die Malerei an und für sich wenig lieben, legen doch nicht selten einen hohen Werth auf die Gegenstände der Gemälde; denn sie möchten darin die Eindrücke dramatischer Scenen wiederfinden. Eben so geht es in der Musik. Empfindet man sie nur schwach, so verlangt man, daß sie sich selbst den geringsten Abstufungen der Worte mit Treue anschmiege; allein, wenn sie das Innerste des Gemüths aufregt, so ist jede Aufmerksamkeit, die ihr nicht ausschließend gewidmet wird, nur eine lästige Zerstreuung, und vorausgesetzt, daß zwischen dem Gedicht und der Musik kein Gegensatz Statt findet, überläßt man sich der Kunst, die den Sieg über alle davon tragen muß. Denn die süße Träumerei, in welche sie uns versenkt, vernichtet die Gedanken, welche die Worte ausdrücken können, und indem die

Musik das Gefühl des Unendlichen, in uns weckt, muß alles, was darauf abzweckt, den Gegenstand der Melodie hervorzuheben, die Wirkung derselben vermindern.

Gluck, welchen die Deutschen mit Recht zu ihren Männern von Genie rechnen, hat auf eine wunderbare Weise den Gesang den Worten anzupassen verstanden, und in mehreren seiner Opern durch den Ausdruck der Musik mit dem Dichter gewetteifert. Als Alceste für Admet zu sterben beschließt, und dieses, ganz im Stillen den Göttern dargebrachte Opfer ihrem Gemahl das Leben wieder giebt, ist der Contrast der fröhlichen Gesangsweisen, welche die Wiedergenesung des Königs feiern, und der unterdrückten Seufzer der Königin, welche ihn zu verlassen verurtheilt ist, von wahrhaft tragischer Wirkung. In der Iphigenia auf Tauris sagt Orest: Die Ruhe kehrt zurück in mein Gemüth, — und die Arie, welche er singt, drückt dieses Gefühl aus; allein die Begleitung dieser Arie ist düster und bewegt. Erstaunt über diesen Contrast, wollten die Musiker bei der Aufführung diese Begleitung mäßigen; aber Gluck ward böse und rief ihnen zu: „Kehrt euch nicht an den Orest; er sagt zwar, er sey ruhig, aber er lügt." Indem Poussin die Tänze der Schäferinnen malt, setzt er in die Landschaft den Grabstein eines jungen Mädchens mit der Inschrift: Auch ich war in Arkadien. In dieser Manier, die Künste aufzufassen, ist, wie in Glucks scharfsinnigen Combinationen etwas Gedachtes. Aber die Künste sind über den Gedanken erhaben; ihre Sprache sind die Farben, oder die Formen, oder die Töne. Könnte man sich die Eindrücke vorstellen, deren unsere Seele vor ihrer Bekanntschaft mit dem Worte empfänglich seyn muß, so

würde man die Wirkung der Malerei und der Musik besser begreifen.

Von allen Musikern hat vielleicht Mozart in dem Talent, die Musik mit Worten zu vermählen, den meisten Verstand gezeigt. In seinen Opern, und besonders in dem Don Juan hat er alle Abstufungen dramatischer Scenen fühlbar gemacht; der Gesang ist voll Fröhlichkeit, während die buntscheckige und starke Begleitung den phantastischen und düsteren Gegenstand des Stücks anzudeuten scheint. Zwar gewährt auch diese geistige Vermählung des Musikers mit dem Dichter ein Vergnügen; allein es erwächst aus der Reflexion und gehört nicht in den Zauberkreis der Künste.

Ich habe zu Wien die Schöpfung von Haydn gehört. Vierhundert Musiker führten sie zusammen auf: ein würdiges Fest zur Ehre des Werks, welches dadurch gefeiert wurde. Aber auch Haydn schadete bisweilen seinem Talent durch seinen Verstand. Bei den Worten des Textes: Gott sprach, es werde Licht, und es ward Licht, spielten die Instrumente anfangs leise, so daß sie kaum vernehmbar waren, dann aber brachen sie plötzlich mit einem fürchterlichen Lärmen los, welcher den Glanz des Tages anzeigen sollte. Auch sagte ein Mann von Geist: „bei der Erscheinung des Lichts müsse man sich die Ohren zuhalten."

In mehreren anderen Stellen der Schöpfung kann dieser gesuchte Verstand getadelt werden. Die Musik ist schleppend, als die Schlangen geschaffen werden; allein sie wird wieder glänzend bei dem Gesange der Vögel. Noch häufiger sind dergleichen Anspielungen in Haydn's Jahreszeiten. Wirkungen, auf solche Weise vorbereitet, sind Concettis in der Musik. Unstreitig können gewisse Combinationen der Harmonie an die Wunder der Na-

tur erinnern; aber dergleichen Analogieen stehen in keiner Verbindung mit der Nachahmung, die immer nur ein gemachtes Spiel ist. Die wirklichen Aehnlichkeiten der schönen Künste unter einander und der schönen Künste mit der Natur, hängen ab von den Gefühlen derselben Gattung, welche sie in unserem Gemüth durch verschiedene Mittel anregen.

Nachahmung und Ausdruck sind in den schönen Künsten sehr von einander verschieden. Darüber ist man, glaub' ich, allgemein einverstanden, daß die nachahmende Musik verbannt werden müsse. Aber über die ausdrückende Musik bleiben noch zwei Ansichten übrig. Einige wollen in ihr die Uebersetzung der Worte finden; andere, und zwar die Italiener, begnügen sich mit einem allgemeinen Verhältniß zwischen den Lagen des Stücks und der Absicht der Arien, und suchen das Vergnügen der Kunst einzig in ihr selbst. Die Musik der Deutschen ist mannigfaltiger, als die der Italiener; und gerade hierin steht jene vielleicht hinter dieser zurück. Der Geist ist zur Abwechselung verdammt; sein eigener Jammer ist die Ursache davon. Aber die Künste, wie die Gefühle, haben eine bewundernswürdige Eintönigkeit, die nämlich, aus welcher man einen ewigen Augenblick machen möchte.

Die Kirchenmusik ist in Deutschland minder schön, als in Italien, weil die Instrumente darin immer vorherrschen. Wenn man zu Rom das Miserere, von lauter Menschen-Stimmen gesungen, gehört hat, so erscheint alle Instrumentalmusik, selbst die der Dresdner Capelle, als irdisch. Die Violinen und Trompeten machen einen Bestandtheil des Dresdener Orchesters während des Gottesdienstes aus, und die Musik ist daselbst mehr kriegerisch

als religiös. Der Contrast der lebhaften Eindrücke, welche sie bewirkt, mit der kirchlichen Andacht, ist nicht angenehm. Man muß das Leben nicht in der Nähe von Gräbern beseelen. Die Kriegsmusik treibt zur Aufopferung des Daseyns, aber nicht zur Lossagung von demselben.

Auch die Musik der Wiener Capelle verdient gerühmt zu werden. Von allen Künsten, welche die Wiener schätzen, ist die Musik die erste. Dies gewährt die Hoffnung, daß sie einmal werden Dichter werden; denn, trotz ihren, ein wenig prosaischen Neigungen, ist jeder, der die Musik liebt, auch ohne es zu wissen, enthusiastischer Freund, alles dessen, was sie zurückruft. Ich habe zu Wien das Requiem gehört, welches Mozart einige Tage vor seinem Tode komponirt hatte, und das in der Kirche am Tage seines Leichenbegängnisses gesungen wurde. Es ist nicht feierlich genug für die Lage, und wie in Allem, was von Mozart herrührt, so findet man auch hierin Scharfsinniges. Indeß was ist rührender, als ein Mann von überwiegendem Talent, der auf diese Weise sein eigenes Leichenbegängniß feiert, und zugleich von dem Gefühl seines Todes und seiner Unsterblichkeit begeistert ist! Die Andenken des Lebens müssen die Gräber schmücken; die Waffen eines Kriegers werden darüber aufgehangen, und die Meisterwerke der Kunst verursachen einen feierlichen Eindruck in dem Tempel, wo die Asche des Künstlers ruhet.

Staël

Deutschland aus dem Französischen übersetzt

Bd.: 2 (1815)

Reutlingen 1815

Bamberg, Staatsbibliothek -- JH.H.h.o.7-a(2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11709953-6